

دراسة تحليلية

# المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين

مكتبة عبد الحميد شومان العامة

الإهداء والتبادل



EX 12 1 185 1

زياد محمود مقدادي



عالم الكتب الحديث  
Modern Book World







# المقدمة الطليعة<sup>س</sup>

## عند النقاد المحدثين

دراسة تحليلية

زياد محمود مقداوي



# حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

2010-1431

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية  
(2009/5/1731)

811.09

مقدادي، زياد محمود

المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين / زياد محمود مقدادي. - إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.

( ) ص

ر. |. : (2009/5/1731)

الواصفات: / الشعر العربي // العصر الحديث // النقد الأدبي // التحليل الأدبي

ردمك: ISBN 978-9957-70-242-7

Copyright ©

All rights reserved



عالم الكتب الحديث

Modern Book World

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (00962 - 27272272) خلوي: 079 / 5264363 فاكس: 00962 - 27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

البريد الإلكتروني [almalktob@yahoo.com](mailto:almalktob@yahoo.com)

[almalktob@hotmail.com](mailto:almalktob@hotmail.com)

[almalktob@gmail.com](mailto:almalktob@gmail.com)

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - عمان - تلفون: 079 / 5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357 فاكس: 00961 1 475905

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة...

إلى والدي الغالية...

إلى إخواني وأخواتي اللاعنزلاء

إلى خالي العزيز فواس مقدادي

إلى عزيزتي رفا

إليكُم جميعاً أقدم عملي هذا



## فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
3	الإهداء
5	المحتويات
7	التقديم
9	المقدمة
13	الفصل الأول : التفسير الواقعيّ
41	الفصل الثاني : التفسير البنيويّ
77	الفصل الثالث : التفسير والمناهج النفسية والأنثروبولوجية
101	الفصل الرابع : التفسير الأسطوريّ
127	الفصل الخامس : المقدمة الطللية : دراسة تطبيقية
147	الخاتمة
149	المصادر والمراجع





## تقديم

الأستاذ الدكتور:  
إسماعيل أحمد العالم  
أستاذ الأدب العربي  
جامعة اليرموك

إن الإقبال على طائفة من الظواهر التراثية أكثر من مرة مشقة لا تخلو من المتعة، فالظواهر تتحدانا وتظلّ تعلق بعقولنا، وكلّ واحدة منها تفتح معالم لا يستطيعها سواها، فالظواهر تخلق الأدوات، لذا جاءت المقدمة الطللية في دراسة زياد مقدادي، وهي دراسة لها حسناتها؛ لأنّ صاحبها كان عربياً في ألفاظه وأسلوبه، ولأنه استعان بالدراسات الحديثة التي ترد إلى مواكبته لعملية التحديث والتطوير في هذا المجال، إذ ناقش كثيراً من المناهج الحديثة التي فسّرت المقدمة الطللية، ولأنه أضفى الطرافة والأصالة على دراسته هذه، إذ حاول أن يجعل مسألة المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين مشكلة بحثية، وهذه المحاولة في حد ذاتها تعدّ من باب الأصالة، ولأنه أيضاً استطاع أن يسير مع مشكلة بحثه من بداية البحث إلى نهايته محلاً وواصفاً لآراء النقاد، وللشعر التطبيقي الذي نال اهتماماً بالفضاءات الدلالية ذات المستويات المتعددة؛ كالدلالة المعجمية، التي وقفت على اللغة ممثلة بأصواتها ومقاطعها ومدّها، وما تلبّسها من معانٍ تكشف عن تجربة صاحب الشعر، وممثلة بالتراكيب سواء أكانت تنتمي إلى الجمل الاسمية أم إلى الجمل الفعلية، أم التراكيب الخبرية بأنواعها، أم التراكيب الإنشائية، والدلالة البلاغية ذات العناصر المتعددة الفاعلة، من تصريح وتلميح وترميز وانزياح، والدلالة الإيقاعية؛ الداخلية منها والخارجية، ممثلة بالوزن والقافية والروي، وممثلة بميدان الصورة الفنية بوصفها تسهم في إبداع الدلالة والمضمون.

وأعجبني هذه الدراسة بصفتي متلقياً أنّ زياداً يكثر من إبداء الرأي بين الحين والحين، فيم ذهب إليه الدارسون من نقاد وباحثين؛ ليصل إلى نتائج طيبة في فهم هذا التحليل والوصف وإبداع الرأي.

وعلى أهني الباحث على جدّه واجتهاده ومثابرته وتدقيقه من أجل كشف الظاهرة التي يدرس راجياً أن ينفع الله بهذا العمل العربية وطلابها.

## المقدمة

كان الشعر العربي - منذ أن وُجدَ - تصويرًا للحياة الجاهلية، يعبر فيه الشاعر عن خوالج نفسه، وما يدور في مجتمعه. وما زال الشعر على هذا الحال حتى يومنا الحاضر. لقد اعتنى النقد العربي بتقسيم القصيدة العمودية تبعًا للوحات الفنية التي شكّل كلُّ شاعرٍ قصيدته منها. ومن أهم هذه اللوحات لوحة الطلل أو المقدمة الطللية التي كثر استخدامها عند الشعراء ولا سيّما الشعراء الجاهليون. وتكتسبُ المقدمة الطللية أهميةً كبيرةً - من الجانب الشكلي - كونها تشكّل العتبة أو الاستهلال الذي يقود إلى باقي أجزاء القصيدة.

ومن الجانب المعنويّ مثلت المقدمة الطللية علاجًا لمشكلات إنسانية عايشها الجاهليون، وقد ظلّ الظرف البيئي والاجتماعي يمدّان المقدمة الطللية بالتفاصيل اليومية التي عايشها أبناء البادية، وهي تفاصيلٌ يكاد يلتقي فيها الشاعر والمتلقي. ومن جانبٍ آخر فقد أصبحت المقدمة الطللية أرضًا خصبةً للذكريات الماضية التي تختلج نفس الشاعر عند الوقوف على الطلل، فيبدأ بالتذكّر ثم بالبكاء. وتُعَدُّ مشكلة الجفاف والجذب واحدة من المشكلات الإنسانية التي تلمس في المقدمة الطللية.

أما الرحيل الذي قامت به القبيلة مكرهةً والمحبوبة مجبرةً، فهو العامل الداعي الرئيس للوقفة الطللية؛ مما انعكس سلبيًا على نفس الشاعر الذي يمثّل رمزًا مهزومًا في المرقف الطلليّ.

وحين نقول الوقوف على الطلل، فكأننا نقصد الوقوف أمام الذكريات، وأمام المجتمع... مما أكسب المقدمة الطللية أهميةً كبيرةً على غيرها من المقدمات الشعرية الأخرى التي وُجدت في قصائد الشعراء سواء الجاهليون منهم أم غيرهم.

ولما كانت المقدمة الطللية مجالاً لذلك كلّهُ؛ فقد اهتمّ بها الشعراء اهتمامًا لافتًا جعلها تخرج بالصورة الأزهى والأمثل، فقد حاولوا خلالها تصوير تلك المواقف تصويرًا فنيًا دقيقًا، وضمّنوها ما انطبعت به نفوسهم من حُسن الصياغة، وجودة السبك.



وقد كثرت في المقدمات الطللية الشواهد التاريخية والطقوسية؛ ولهذا كله كان من الطبيعي أن تكون المقدمة الطللية نقطة جوهرية أخذ النقاد ابتداءً من ابن قتيبة وحتى يومنا هذا بمحاولة تفسيرها أو قراءتها قراءات متعددة.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن منطلقات النقاد المحدثين ومناهجهم في تفسير هذه المقدمة، إذ تعددت تفسيراتهم لاختلاف مناهجهم وتنوع منطلقاتهم، فقد فسرت المقدمة تفسيراً واقعياً ونفسياً، وفلسفياً، وأسطورياً، هذا بالإضافة إلى تفسيرها الذي يعتمد على مناهج متعددة.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من شمولها آراء العديد من النقاد المحدثين في المقدمة الطللية، ومناقشتها وتبيان إيجابياتها في ضوء القراءات المتعددة للنص الشعري. وليس ثمة دراسة سابقة - حسبما يعرف الباحث - اهتمت بجمع آراء النقاد المحدثين اهتماماً منهجياً تحليلياً، وتقوم الدراسة بتطبيق الآراء على قصائد الشعر الجاهلي.

لقد استقرّ عنوان هذه الدراسة على "المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين: دراسة تحليلية" وقد اشتملت على خمسة فصول، وهي:

- الفصل الأول: التفسير الواقعي: وقد اشتمل على آراء كل من: أحمد الحوفي، وشكري فيصل، ويوسف خليف، وحسين عطوان، وأنور أبو سويلم.
- الفصل الثاني: التفسير البنيوي: وقد حمل تحليل كل من: كمال أبي ديب - ومثل تحليله أبرز تحليل بنيوي - وحسن البناء، وريتا عوض، وسامي سويدان، ومحمد غيث.
- الفصل الثالث: وحمل عدة تفاسير تجتمع ضمن الرؤية الفلسفية للأدب، فقد قاربها فالتر براون، ويوسف اليوسف مقارنة ذات منحى وجودي. ودرسها كل من: عز الدين اسماعيل، ومحمد النويهي، وعناد غزوان، وعبد الرزاق خشروم، ومحمود الجادر دراسة نفسية. أما سوزان ستيتكيفيتش، ومصطفى ناصف فقد أعادها إلى التفسير الأنثروبولوجي.

- الفصل الرابع: التفسير الأسطوري: وقد تناول آراء كل من: مصطفى الشوري، ونصرت عبد الرحمن، وأحمد كمال زكي، وإبراهيم عبد الرحمن، وعلي البطل، وأحمد النعيمي، وعبد القادر الرباعي.

الفصل الخامس: دراسة وتحليل: وهو الفصل الذي تتم به دائرة هذه الدراسة، إذ رأى الباحث ضرورة تطبيق الآراء النقدية للمقدمة الطليّة حسب المنهج الذي ارتآه الباحث.

لقد اعتمد الباحث في هذا الكتاب على كتب كثيرة ودراسات منشورة في مجالات علمية، ومن هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر: كتاب (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي) لحسين عطوان، وكتاب (الروى المقنعة) لكمال أبي ديب. أما الدواوين الشعرية فأبرزها ديوانا امرئ القيس، وزهير ابن أبي سلمى.

فهذا هو موضوع الكتاب والهدف منه، وفصوله. وفي النهاية لا بد من ردّ الشكر والعرفان لذويه وأهله، والذي أرجو أن يتقبلوه، فأقدم الشكر للأستاذ الدكتور موسى ربابعة الذي كان له بالغ الأثر في هذه الدراسة، والأستاذ الدكتور إسماعيل العالم، وكلّ الشكر للوالدة الغالية والإخوة الأعزاء.

وفي النهاية أؤكد أنّ هذا الكتاب صنع بشري لا بدّ أن يلزمه النقص - أنى كان الصانع - فإن كانت صائبة فمن الله، وإن كانت غير ذلك فأرجو العلي العظيم إرشادي للصواب. إنّه نعم المولى ونعم النصير.





الفصل الأول

# التفسير الواقعي<sup>س</sup>



## الفصل الأول

### التفسير الواقعي

وهو التفسير الذي يحاول تناول الأمور الظاهرة في النص من خلال علاقتها بالواقع الاجتماعي. ويبين كيف استقى الشاعر مادته من الواقع الذي يعيش فيه، ومظاهر حياته. مظهرًا الفرح، والبؤس اللذين يظللان أبناء القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر. والفن بشكل عام يقدم تمثيلًا دقيقًا للعالم الواقعي؛ لذا يجب أن يدرس التفسير الواقعي الحياة والعادات والتقاليد، من خلال الملاحظة الدقيقة ويجب أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف<sup>(1)</sup>. وتقتضي الواقعية تصويرًا حقيقيًا للملابسات والظروف، وصدقًا في التفاصيل الجزئية.

والأديب من النظرة الواقعية عامل مفكر في البيئة التي يعيش فيها<sup>(2)</sup>. ويمثل هذا الاتجاه: أحمد الخوفي: الذي رأى أن الأطلال هي موطن الحبيبة قبل الرحيل، هذا الموطن الذي ينظر إليه الشاعر؛ فيخفق قلبه، ويحوم خياله. فيه اللقاء والمناجاة والوصل، ومنه خرجت المحبوبة ظاعنة؛ هذا ما جعل الشاعر يقف على تلك الأطلال، ويعزيها، ويبكيها، ويستبكيها، ويستنطقها<sup>(3)</sup>.

قال زهير في رثاء سنان ابن أبي حارثة المري<sup>(4)</sup>:

---

(1) انظر، فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 1.  
(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 18 - 19.  
(3) انظر، الخوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط 3، ص ص 299-300.  
(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ت فخر الدين قباوة، صنعه الأعلام الشتيري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ص 263.



لسلمى بشرقي القنّان منازل      ورسمٌ بصحراء اللبّيين حائل<sup>(1)</sup>  
عفا عامٌ حلّت صيفه وريعه      وعامٌ وعامٌ يتبع العام قابل

للأطلال أثرها على زهير، وهذا المطلع استهلالٌ لقصيدة رثائية، لكن زهيراً وقف خلالها على الطلل، فأشار إلى المنازل الدارسة التي انمحت آثارها، ومع مرور عام آخر يزداد أمحاًؤها.

رأى الحوفي أن الأطلال وثيقة الصلة بالمحبة: "وإذا كانت الحبيبة هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب فإنّ الأطلال هي المثير المقارن أو الصناعي"<sup>(2)</sup>.  
يربط الحوفي بين الأطلال والمحبة مبيناً أن الشاعر متعلقٌ بمحبوبته لكنها بعيدة عنه فهو بحاجة إليها. وفي هذه اللحظة ستحلّ الديار محلّها في إثارة العاطفة، فبدل أن يصف محبوبته سيصف الديار ويسميها ويبين ما حلّ بها فالديار والأطلال ليست إلا مثيراً صناعياً للمحبة. وقد ذكر الطفيل الغنوي أثر الرحيل عن الديار في مقدمته الطللية<sup>(3)</sup>:

غَشِيتُ بَقْرًا فَرَطَ حَوْلَ مُكَمَّلٍ      مغاني دارٍ من سعادٍ ومنزل<sup>(4)</sup>  
تري جُلّ ما أبقى السواري كأنه      بعيد السوّافي أثرُ سيفٍ مُقلّل<sup>(5)</sup>  
ديارٍ لسعدى إذ سعادٌ جدايةً      من الأدم خمصانُ الحشا غيرُ خثيل<sup>(6)</sup>

(1) القنّان: جبل لبني اسد. اسم موضع. الحائل: المتغير الذي أتى عليه عام.

(2) الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 300.

(3) ديوان الطفيل الغنوي، ت أحمد، محمد عبد القادر ص ص 62 - 63.

(4) غشيت: حللت. قرا: موضع. فرط حول: مضى عام. سعاد: جارية.

(5) السواري: الأمطار تأتي في الليل. السوافي: الرياح. مقلل: قديم فيه قلول.

(6) جداية: بنت شهرين أو ثلاثة من الظباء. الأدم: البيضاء. الخمصان: خمصة البطن. الحشا: البطن. الخثيل: العظيمة البطن.

وقد ربط الشعراء الأطلال باسم المحبوبة دلالةً على الاقتران المعنوي في أذهان الشعراء، وقد جاء هذا الاقتران بعد أن كانت مقترنة بها اقترانًا حسيًا مثل الرحيل<sup>(1)</sup>.

قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

يا دارَ ماويّة بالخائل      فالسهبِ فالحبتين من عاقل<sup>(3)</sup>  
صمّ صداها وعفا رسمها      واستعجمت عن منطق السائل<sup>(4)</sup>

لقد ربط امرؤ القيس الأطلال بمحبوبته دالاً على العلاقة بينهما، وقد سمي الأماكن الخالدة في ذاكرته. لكن هذه الأطلال أصيبت بالصمم والعفاء حتى استعجمت ولم تستطع الكلام. وواضح أنّ الشاعر يسقط ما أصابه على المكان، وركّز على هذا المكان لعلاقة تربط بين هذا المكان والمحبوبة.

وقال طرفة بن العبد<sup>(5)</sup>:

لخولة أطلالٍ بركة نهد      تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد  
وقال أيضاً<sup>(6)</sup>:

لهندٍ بجزان الشريف طول      تلوح وادنى عهدهن مُحيل

(1) انظر، الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، ص 300.

(2) ديوان امرؤ القيس، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 4، ص 148.

(3) الخائل، والسهب، والحبتان، والعاقل: أماكن.

(4) استعجمت: سكنت عجزاً.

(5) ديوان طرفة بن العبد، يوسف الشتمري، مطبعة برطرنند، فرنسا، 1900. ص 5.

(6) المرجع السابق، ص 76.

وهذا الاقتران بين المحبوبة وأطلالها ورد في كثير من المقدمات الطللية، تعبيراً عن إحساس الشاعر ومدى شوقه لمحبوته<sup>(1)</sup>.

اعتنى الشعراء بتحديد الأطلال تحديداً دقيقاً، فبدوا كأنهم جغرافيون؛ والسبب في هذا الاعتناء تخوف أولئك الشعراء من امحاء الأطلال - كونها آثاراً وليست بيوتاً عامرة<sup>(2)</sup>. قال بشامة بن الغدير<sup>(3)</sup>:

لمن الديار عَفَسُونَ بِالْجِزْعِ	بالسُدوم بين بُحَارَ فالْشَرَعِ <sup>(4)</sup>
دَرَسَتْ وَقَدْ بَقِيَتْ عَلَى جَجَجِ	بَعْدَ الْأَنْبَاسِ عَفُونَهَا سَبْعِ
إِلَّا بِقَايَا خِيَمَةٍ دَرَسَتْ	دَارَتْ قَوَاعِدُهَا عَلَى الرَّبْعِ <sup>(5)</sup>
فَوَقَفْتُ فِي دَارِ الْجَمِيعِ وَقَدْ	جَالَتْ شُرُونُ الرَّأْسِ بِالْذَمْعِ <sup>(6)</sup>
كَعُرُوضِ فَيَاضٍ مِنْ فَلَاجِ	تَجْرِي جَدَاوِلُهُ عَلَى الزَّرْعِ

وقال الخطيئة<sup>(7)</sup>:

أَدَارُ سَلِيمِي بِالدَّوَانِكِ فَالْعَرَفِ      أَقَامَ عَلَى الْأَرْوَاحِ وَالذِّيمِ الْوُطْفِ<sup>(8)</sup>

لقد استذكر الخطيئة الأماكن التي ترتبط بمحبوبته وسمّاها.

- 
- (1) انظر، الحوفي، أحمد، النزل في العصر الجاهلي، ص 301.
- (2) انظر، المرجع السابق، ص 301.
- (3) ديوان المفضليات ، كارلوس يعقوب لايل مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت - لبنان ، 1920 ، ص ص 826 - 827
- (4) الجزع: الوادي حيث تقطعه. الدوم، وبحار، والشرع: مواضع.
- (5) الربيع: دار الربيع. دارت قواعدها: اضطربت أسسها.
- (6) الجميع: الحي مجتمعون. شُرُونُ الذمّع: ج شأن وهو العرق.
- (7) شرح ديوان الخطيئة، الطباع، عمر فاروق دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص 116.
- (8) الدوانك، والعرف: موضعان. الديم: ج ديمة: المطرة تدوم يومين أو ثلاثة. اللوطف: ج أوطف وهي سحابة.



وبعد الرحيل تتغير ملامح الديار، وتزول آثارها؛ فينبت النبات، وتصبح مرتعاً  
للحيوانات.

قال المخبل السعدي<sup>(1)</sup>:

وأرى لها داراً بأغدره السُّ	سَدان لم يدرس لها رسم <sup>(2)</sup>
إلا رماداً هامداً دفعت	عنه الرياح خوالدٌ سحُم <sup>(3)</sup>
وبقيّة النّوي الذي رُفعت	أعضاده فتوى له جِذَم <sup>(4)</sup>

لقد حلّ التغيّر على هذه الأطلال لكنّها حفظت بعض الملامح: كالرماد، وحجارة  
النّوي، والخواجز التي تحيط البيوت؛ لمنع السيول. وهذا التغير في المعالم تغيّر طبيعي يبدأ  
عمله في كلّ طلل أو مكانٍ يتركه ساكنوه. وقد رسم لنا المخبل السعدي في لوحة أخرى  
صورة الحيوانات: فالأبقار تنتقل من مكانٍ لآخر وراء العشب<sup>(5)</sup>، فيقول المخبل السعدي<sup>(6)</sup>:

تقرو بها البقر المساربُ واخـ	تتلطت بها الأرام والأدم <sup>(7)</sup>
وكان أطلاء الجأذر والـ	غزلان حول رسومها البهَم <sup>(8)</sup>

(1) ديوان المفضليات ، ص ص 209 - 210.

(2) السيدان: أرض لبني سعد. لم يدرس لها رسم: لم يذهب أثرها كله.

(3) هامد: خامد. الخوالد: البواقي وأراد بها أثافي القدور. سحُم: سود.

(4) النّوي: الحاجز الذي يرفع حول البيت لمنع السيل عنه. أعضاده: جوانبه. الجِذَم: الأصل.

(5) انظر، الحوفي، أحمد، النزول في العصر الجاهلي، ص 308.

(6) ديوان المفضليات، ص ص 210 - 211 .

(7) تقرو: تتبع. المسارب: المراعي. الأدم: الظباء البيض واحدها أدماء.

(8) الجأذر: ج جؤذر وهو صغار أولاد البقر. البهَم: صغار أولاد المعزى.

يرى الباحث أنّ الحوفي قد اهتمّ باللّوحة الخارجيّة للأطلال، وقد أغفل علاقتها بالواقع الذي يعيشه الشاعر، مقتصرًا على تبين العلاقة بين الطلل والمحبوبة، وقد ذكر أمثلة تبينّ عناية الشعراء بالأطلال وربطها بالمحبة. وهي نظرة اقتصرت على الشكل الخارجي للمقدمة الطلّية.

والشاعر مرآة لواقعه، فدراسة شعره بحاجة إلى التعمق؛ من أجل الوصول إلى قضايا ذلك العصر. لا يردّ الباحث نظرة الحوفي للمقدمة الطلّية، وربطها بالواقع، بل يؤكد أنّ أغلب الشعراء قاموا بالربط بين الطلل والمحبة التي تذكرهم بالمكان. وللنظر في هذه المقطوعة الطلّية التي ضمنها زهير في قصيدة من الطويل قالها بعد مقتل حذيفة بن بدر في حرب داحس والغبراء<sup>(1)</sup>:

لَمَنْ طَلَّلَ كَالوحي عافٍ منازلُه؟	عفا الرّسّ منه فالرّسّيسُ فعاقله <sup>(2)</sup>
فرَقْدَ فصاراتٍ فأكنافٌ منعج	فشرقيّ سلمى: حوضُه فأجاوله <sup>(3)</sup>
فوادي البديّ فالطّويّ فثادق	فوادي القنان: جزعه فأفاكله <sup>(4)</sup>
وغيثٍ من الوسميّ خوّ تِلاعه	أجابت روايسه النّجا هواطله <sup>(5)</sup>

لو تناولنا الأبيات السابقة كما يرى الحوفي لوجدنا أنّ زهيرًا يتساءل تساؤلًا استنكاريًا عن الطلل. هذا الطلل الذي تغيّر وعفت منازلُه، ثم فصلّ في ذكر تلك الأماكن

(1) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 47.

(2) الرّسّ والرّسيس: ماءان لبني أسد. عاقل: أرض وقيل جبل.

(3) رقْد: اسم وادي وقيل جبل. صارات: جبال واحدها: صارة. منعج: موضع. أكنافه: نواحيه. سلمى: جبل. أجاوله: جوانب منه.

(4) البدي، والطوي وثادق: مواضع. القنان: جبل لبني أسد. جزع: منعطف، وقيل جانب. أفاكله: نواحيه.

(5) الوسمي: أول المطر. غيث من الوسمي: نباتًا من غيث الوسمي. الحو: الشديد الخضرة. التلاع: مجاري الماء من أعلى الأرض إلى بطن الوادي. النجا: المرتفع من الأرض. هواطل: ج هاطلة: وهي سحابة يدوم ماؤها في لين، وهي أغزر من الديمة.

لشدة ارتباطه بها. ولهذا الارتباط علاقته بالمحبة التي تنتمي أصلاً إلى هذه الأماكن وهي: الرس، والرسيس، ورقد، وصارات، ومنعج، وسلمى، والبدي، والطوي، وثادق، والقنان. ويأتي هذا الذكر والتفصيل عوضاً عن المحبة التي تبعد بعداً حسيّاً عن زهير. ومما يظهر على هذه الأطلال، إنبات النبت فيها مع أول قطرات الغيث التي هطلت.

وقد حاولت تقديم التحليل السابق كما نظر الحوفي من حيث ربطه بالمحبة. ولكن أرى أنه بالإمكان تناول الموضوع من زاوية أشمل، فهناك أعماق للنص تستحق أن تظهر وتنكشف للقارئ.

فالمقطع الطللي السابق متمم للوحة سابقة بدأها زهير بالحديث عن صحوة في قلبه ناتجة عن علاقته بسلمى، وتضمن المقطع الحديث عن الشيب والشباب، وهذا معادلٌ زمني له قيمة في إبداع الشاعر. ثم يربط الشاعر ذلك المقطع بهذا المقطع الطللي الذي يظهر عليه الجفاف والعفاء دلالة على الموت والنهاية التي تحيّم على الشاعر.

وهذه اللوحة عنصر مكانيّ ارتبطت بعنصرٍ زمني سابق لها، فالشاعر وقف أمام المكان، وكانت وقفته مقابلة لوقوف العذارى أمام الزمن، وقد عمد الشاعر إلى تكثيف المكان؛ لأنّ المكان يرتبط وجدانياً بالشاعر مع أنّ الأماكن مرتبطة بفعل واحد (عفا)، وهذا الفعل يعلن شيخوخة المكان، ويعطي التكثيف دلالةً أخرى فهو هاجس وجدانيّ ملحّ على الشاعر، يقصد أن يظهر من خلاله تجربته المكانية. وقد ربط بين هذه الأماكن باستخدام العفاء. وقد أكد الدكتور موسى ربابعة أنّ استخدام العفاء يعطي تكثيفاً. فإن كانت الأماكن متباعدة مكانياً فهي مرتبطة بنفس الشاعر، والتجربة المكانية تعزز التجربة الزمانية؛ لتشكلا صورةً لعالم مليء بالقلق والتوتر<sup>(1)</sup>.

اكتفى الحوفي بربط الأطلال بالعاطفة وإثارتها عند الشاعر الجاهلي، فهي المثير الاصطناعي الذي يعادل عاطفة الحبّ عند المرء الجاهلي. أما ذكر أسماء المحبة في المقدمة فهو اقتران معنويّ في أذهانهم. وقد حدّد الشعراء الأماكن خوفاً من درسها.

(1) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998، ص 107 - 109.

ويربط الدكتور شكري فيصل الوقوف على الطلل بعاطفة تؤثر في نفس الشاعر. وقد قدّم رأيه هذا ضمن كتابه تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام؛ إذ تحدّث في فصل مستقل عن المقدمة الطللية، مبتدئاً باختيار نماذج من المقدمات الطللية، بعضها لشعراء مشهورين، وأخرى لشعراء مقلّين، وجاء اختياره لستة وخمسين بيتاً لتسعة شعراء<sup>(1)</sup>.

وتبدو أشعار المقدمة الطللية غريبة عند القراءة الأولى، لكن ما إن يتمازج معها القارئ حتى يجدها تقترب من النفس، وتدل على رقة نفس قائلها، ورهافة إحساسه. لذلك فالمقدمة الطللية ذات قوة وعاطفة ما زالت تؤثر على نفس القارئ الحاضر. إلى جانب إنسانيتها وشموليتها لكل زمان ومكان<sup>(2)</sup>.

ويبرهن الدكتور شكري فيصل بنماذج طللية صحت كلامه، مع أنّ السامع أو القارئ يلمس اسم محبوبة أو مكان إلا أنّه يتفاعل مع الجو العام الذي يقصده الشاعر<sup>(3)</sup>.

وليس الاتفاق في المعاني العامة في القصائد هو السمة العامة، فلو اتفق الشعراء في المعاني العامة إلا أنّهم يختلفون في الملامح الخاصة، فلكل شاعر منهم نصيب من المعاني التي يصيبها وقد لا يهتدي إليها غيره<sup>(4)</sup>.

قال عُمَيْرَةُ بن جُعَلٍ التغلبي<sup>(5)</sup>:

ألا يا ديارَ الحيِّ بالبرَدانِ      خَلْتُ حَجَجٌ بعدي لهنَّ ثمان<sup>(6)</sup>  
فلم يبقَ منها غيرُ نُؤيٍّ مُهدِّمٍ      وغيرُ أوارٍ كالرُّكيِّ دَفانٍ<sup>(7)</sup>

(1) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986، ص ص 59 - 60.

(2) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ص 59 - 61.

(3) انظر المرجع السابق، ص ص 61 - 62.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 72.

(5) ديوان عميرة بن جعل، نقلاً عن كتاب شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 57.

(6) البردان: موضع. خلت: تصرّمت.

(7) الركي: ج ركية وهي البئر. دفان: ج دفين وهي المدفونة.



وغيرَ حَطوباتِ الولائدِ دُعِدَتْ بها الريحُ والأمطارُ كلُّ مكانٍ<sup>(1)</sup>

يرى الدكتور شكري فيصل أن مقدمة عميرة السابقة تتميز بألم دفينٍ يمثله نداء البعيد، المنبعث من الأعماق، وكأنها تنبعث من أعماق كهفٍ. وما يدل على هذا الألم الصور التي اختارها الشاعر، فالأرض مقفرة؛ بسبب ابتعاد الأحبة عنها<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فقد اكتفى الدكتور شكري فيصل ببيان أن كل شاعر يعتني في مقدمته برسم مشاعره العاطفية، وحالته النفسية.

وتنقل الإنسان الجاهلي كان سبباً لظهور المقدمات الطللية، فيرى الدكتور يوسف خليف أن تنقل القبيلة من مكانٍ لآخر، وإقفار الديار وثورة الذكريات التي تختلج نفس الشاعر عند مروره الديار كانت البداية الطبيعية لظهور المقدمة الطللية في الشعر العربي. وقد ضاعت بداية المرحلة الطللية، ومن العسير البحث فيها<sup>(3)</sup>.

إن اعتبار التنقل، والإقفار بداية للوقوف على الطلل رأيٌ تُضيء حوله الواقعية، والحياة الجاهلية التي كان يحياها الجاهلي آنذاك. فالتنقل هو ترك المكان الذي حصل بفعل الإقفار الذي عم المكان الخالي، فما أن يأتي الشاعر تلك الأماكن إلا وتبدأ اللحظة الطللية. مع هذه الموافقة لرأي الدكتور خليف، لكن الغموض في الموضوع يبقى إشكالاً في الكشف عن سر الوقوف على الطلل. فالعديد من النقاد حاولوا تفسير هذه البداية، حتى استقروا أن الرائد الحقيقي لها هو امرؤ القيس، مع إشارته إلى ابن حذام - علماً أن مجال البحث هنا ليس في أولية المقدمة الطللية -.

لقد جاء تفسير الدكتور خليف للمقدمة الطللية مستقلاً مرةً وجامعاً بينها وبين المقدمات الأخرى مرةً ثانية، مؤكداً أنه يفسرها تفسيراً واقعياً، فالشاعر يعيش مشدوداً إلى قبيلته ملتزماً لها، وخاضعاً لاجتماعياتها. وبيئة الشاعر وثقافته الحضارية كانت المحدد الرئيس

(1) حطوبات: ج حطوبة وهو ما تحتطبه الإماء. الولائد: ج وليدة وهي الجارية. دُعِدَتْ: فرقت.

(2) انظر، فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 80.

(3) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، 1981، ص 113.

للمقدمة الطليّة، فالشاعر يعيش في صحراء مترامية الأطراف ينتقل من هنا إلى هناك، وجوّه مليء بالخمرة والمرأة. فكل ذلك يشكل فراغاً يحاصر الشاعر ويخيم على تفكيره؛ مما قاده إلى البحث عن وجوده<sup>(1)</sup>. وقد عبّر الشاعر عن ذلك من خلال قصائده - ولا سيّما المقدمات - وقد كانت المقدمات الطليّة هي الأكثر شيوعاً وانتشاراً: ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نردّ هذه الاتجاهات كلّها إلا إلى ثلاثة دوافع أساسية: المرأة والخمر والفروسيّة... وهي متع الحياة الجاهليّة التي كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها بل يحرصون على حياتهم من أجلها، وهي - بعبارة أخرى - الوسائل التي حلّ بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم<sup>(2)</sup>.

يؤكد الدكتور خليف في رأيه أنّ الفراغ هو العامل الأساس في مقدمة القصيدة الجاهليّة. مبيناً أن الفروسيّة هي متعة - وكأنّه نسي أن طبيعة الحياة تفرض عليه أن يكون فارساً - ومقدمة القصيدة وسيلة للتخلص من الفراغ. فالشاعر حينما يلهو يقول قصيدة ويقدم لها كما يشاء، فالوقت يسعفه.

ويدعم الدكتور خليف رأيه في موضع آخر: "ومن هنا كان طبيعياً جداً أن تخلو قصائد الرثاء من هذه المقدمات؛ لأنّ مقامها ليس مقام هو أو متعة؛ ولأنّ الموت الذي يتحدث عنه الشاعر قد وضع حلاً نهائياً لمشكلة الفراغ التي كان يحاول بوسائله المختلفة أن يجد حلاً لها، وهي وسائل لم يعد للحديث عنها مكان في هذه القصائد"<sup>(3)</sup>.

إنّ موضوع الرثاء لا مجال فيه للتقديم - وهذا شائع - فعند الرثاء تكون نفس الشاعر حزينة بعيدة عن اللهو، والمتعة. والغرض الأساسي من الرثاء الحديث عن الموت، والموت نهاية، ويرى الدكتور خليف أنّ هذه النهاية جاءت نهاية لمشكلة الفراغ، فبما أنّ الموقف والمقام جاء حلاً للفراغ فلن يلجأ الشاعر إلى التقديم في القصائد الرثائيّة.

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي ص 118.

(2) المرجع السابق، ص 118 - 119.

(3) المرجع السابق، ص 120.

يرى الباحث أنه بإمكاننا الأخذ بهذا الرأي، لكن لا يمكن تعميمه على المقدمات جميعها والشعراء جميعهم. فإن كان الشاعر يقولها في وقت فراغه - كما يسميه الدكتور خليف - فإن ما يأتي به لا يدل على فراغ: فالحديث عن الظعن، والتماس الحياة، والتكدر من التعفّف ودروس الآثار... ووصف الآثار وتذكّر الأيام الخالية، والبكاء والاستبكاء، كلّ هذا يصدر عن إنسان ممتلئ النفس، ثمة أمر ما يشغله ويؤرق عيشه، حتى وجد الفرصة الملائمة لتفريغ تلك الهموم... فيذكر ما في خاطره من صوت أو إحساس بالنهاية أو محبة للمطر...

فهل يلجأ الشاعر إلى ذكر المطر مثلاً إن لم يكن يشغل باله؟ فقد اهتم الشعراء بالمطر وجعلوا له طقساً خاصاً به<sup>(1)</sup>. ولا يمكن إلغاء فكرة الخصب من ذاكرة الإنسان العربي<sup>(2)</sup>. فالمطر ضروري في الوقفة الطليّة، وهذا ينفي فكرة أنّ الطلل يعود إلى الفراغ الذي يعيشه الجاهلي، فمن غير الممكن أن ينظر الشعر الجاهلي إلى المطر ويهتم به لولا أنّه يؤرقه. فيقول امرؤ القيس<sup>(3)</sup>:

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذى خال      ألحّ عليها كلّ أسحم هطّال<sup>(4)</sup>

فالشاعر لا يبكي عقم الطبيعة والنحbas المطر إلا إذا كان يشغل باله<sup>(5)</sup>. فالمطر هو المحور الأساسي الذي تدور حوله أفكار الشاعر وتطلعاته التي تظهر في الوقفة الطليّة. وقد لاحظ الدكتور خليف غياب المقدمات عند الشعراء الصعاليك في الغالب، فقال: "وإذا استثنينا هذه المجموعة التقليدية من شعر الصعاليك فإننا نصل إلى تسجيل ظاهرة ثالثة، وهي ظاهرة ( التخلّص من المقدمات الطليّة )"<sup>(6)</sup>.

(1) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص 43.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 47.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 27.

(4) ذو خال: موضح . أسحم: السحاب الأسود.

(5) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص 133.

(6) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ص 226.

السؤال المطروح هنا : لم لجأ الصعاليك إلى التخلص من المقدمات الطللية - خاصة أنها ظاهرة فنية - ؟ هل هو الانشغال وقلة الفراغ؟ أم المكن أن يكون فراغٌ عند امرئ القيس، وزهير، وعنتر... ولا يكون عند هؤلاء الشعراء (الصعاليك) ؟ فلو سلّمنا بهذه المقولة نكون قد أكدنا أنّ امرأ القيس، وزهير، وعنتر وغيرهم... من الذين أكثروا من المقدمات الطللية كانوا أصحاب فراغ. لكن الناظر في سير أغلب هؤلاء الشعراء يلمس عكس ذلك.

وفي الدراسة الفنية للمقدمة الطللية عند الدكتور يوسف خليف نجد أنه قسمها إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الفنية الأولى: وهي صورة طبيعية بسيطة لم يتدخل الشاعر بها، واعتمد فيها الشاعر على التسجيل المباشر للظاهرة الطبيعية البسيطة، وكانت هذه المرحلة تدور حول الحديث عن الأطلال وديار المحبوبة التي عفت<sup>(1)</sup>.

وثمة ملامح للمقدمات في هذه المرحلة أهمها: وجود الرفيق، حتى غدا ميراثاً عند الشعراء، ومن ملامحها البكاء والتذكر وذكر الأماكن، وأنها لم تكن ثابتة عند الشعراء<sup>(2)</sup>. وأكد الدكتور خمير صالح<sup>(3)</sup> أنّ الشعراء الجاهليين قد اختلفوا في تصويرهم الأطلال<sup>(4)</sup>. ويقدم الدكتور خليف أشهر مقدمات هذه المرحلة وهي معلقة امرئ القيس<sup>(5)</sup>:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل  
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 124-125.

(2) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 124-127.

(3) قدم الدكتور خمير صالح بحثاً بعنوان: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع " المقدمة الطللية نموذجاً " أثبت فيه أنّ الجاهليين اختلفوا في تصوير الأطلال فبعضهم صورها عامرة خصبة، وبعضهم صورها مندثرة... كما أنّ التنوع لم يكن بين شاعر وآخر، بل كان عند الشاعر نفسه. وكان البحث تحليلياً اعتمد فيه على سبعة عشر ديواناً.

(4) صالح، خمير، مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع " المقدمة الطللية نموذجاً " مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 1، 2007، ص 129.

(5) ديوان امرئ القيس، ص ص 8-9.



فَتَوْضِحَ فَاَلْمَقْرَأَةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا  
 تُرَى بَعَرِ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا  
 كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تُحْمَلُوا  
 وَتُوقَفَا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ  
 وَإِنْ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَسَةٌ  
 كَدَابِكَ مِنْ أُمِّ الْحَوِيثِ قَبْلَهَا  
 إِذَا قَامَتَا تُضَوِّعُ الْمِسْكُ مِنْهُمَا  
 ففَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةٌ  
 لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُتُوبٍ وَشَمَائِلِ  
 وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ قُلُقُلِ  
 لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلِ  
 يَقُولُونَ لَا تُهْلِكَ أَسَى وَتَجْمَلِ  
 فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولِ  
 وَجَارَتِهَا أُمُّ الرُّيَابِ يَمَاسَلِ  
 نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيَا الْقَرْنُفَلِ  
 عَلَى النَّخْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِخْمَلِي

تعود الذكريات الحزينة إلى نفس الشاعر عندما رحلت محبوبته؛ مما جعله يذرف دمعاً فيطلب منه صاحبه الكف عن البكاء لكنه مشغول بما يعانيه في أعماقه من صراع العاطفة والذكريات الحزينة من جهة وعقله الذي يرده إلى تماسكه من جهة أخرى<sup>(1)</sup>.

ولعل هذا الانشغال يعطي الباحث وميضاً لإسناد رأيه بأن المقدمة الطللية لم تكن حلاً لفراغ، بما أن الشاعر يعيش في حالة صراع وينشغل بتذكر المحبوبة. ثم ينتصر الشاعر على هذا الصراع، انتصار العاطفة على العقل، من خلال بكائه ذارفاً دموعه وعبراته<sup>(2)</sup>.

المرحلة الفنية الثانية: وهي مرحلة ازدهار مدرسة الصنعة والتكلف، ويُعدُّ أروع ما وصل إلينا من المقدمات الطللية مقدمة زهير؛ إذ كانت مقدمته أشدَّ تمثيلاً لهذا المذهب، وتحقيقاً لمقوماته الفنية، فوفر لها جهداً فنياً ضخماً وطاقةً تعبيريةً وتصويريةً بارعة؛ فارتقى بها إلى مستوى فنيٍّ ممتاز<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 129.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 130.

(3) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، انظر، ص 133.

والوقفة الطللية ذات خطر؛ لأن الملامح المشتركة بينها، تؤكد أنها تشتمل ما لا تشتمله الأغراض الأخرى، ففيها تمثيل دقيق لحقيقة الفكر الجاهلي، وفيها تعبير أصيل عن نبع المعاناة والمكابدة في الحسن الجاهلي<sup>(1)</sup>. يقول زهير ابن أبي سلمى<sup>(2)</sup>:

أَمِنْ أَوْفَى دِمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ	بَحْوَمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَّكَلِّمِ <sup>(3)</sup>
وَدَارَ لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَاجِيعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمِ <sup>(4)</sup>
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأُطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثِمِ <sup>(5)</sup>
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيَّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ ثَوَمِ <sup>(6)</sup>
أَثَافِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مَرْجَلِ	وَتُؤَيَّا كَجِدَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَثَلِّمْ <sup>(7)</sup>
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا	أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرُّبْعُ وَاسَلِّمْ

تشير اللوحة السابقة إلى الصمم الذي أصاب الديار (ديار المحبوبة أم أوفى) باستخدام الفعل "لم تكلم". ويعبر زهير بصورة بسيطة عن هذه الأطلال فهي كالعروق التي تظهر في معصم اليد. أما الأطلال فتخلو من ساكنيها البشر ليحل محلهم قطعان البقر الوحشي والظباء، وهذا يمثل مشكلة تؤرق الواقع الجاهلي المعاش. والذي يشعر بهذه المشكلة أكثر من غيره هو الشاعر الذي يكثر من زيارة ديار محبوبته وينظر فيها فيبكيها. لكن لم هذا البكاء؟ كثيرة دواعي البكاء في ذاك المنظر الحزين كما يروونه، منه: وجود الحيوان في الديار الخالية الذي يمثل وحشة:

- 
- (1) انظر، المرجع السابق، ص 114.
- (2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 9-10.
- (3) الدمنة: ما اسود من آثار الدار. حومانة الدراج، والمتكلم: موضعان.
- (4) الرقمتان: الحرتان: ج حرة وهي الأرض ذات الحجارة السوداء. مراجيع: ج مرجوع. نواشر المعصم: عروق المعصم.
- (5) العين: البقر العين. الأرام: ج رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض. خلفه: يخلف بعضها بعضًا. أطلاء: ج طلا: ولد الظبية. مجثم: موضع الجثوم.
- (6) الحجة: السنة. اللَّأْي: الجهد والمشقة.
- (7) الأثافي: الحجارة التي توضع عليها القدور. السفع: السود. المعرس: النزول وقت السحر.

- وحشة الحيوان تتمثل بوجود الإنسان.
- وحشة الإنسان تتمثل بغياب الإنسان.

فما إن يغيب الإنسان حتى يطمئن الحيوان ويرتفع مكانه، فالإنسان هو المحرك الرئيسي لذلك الشعور، فوجوده وغيابه يسببان الوحشة.

ثم يعود زهير إلى الديار ويقف بها بعد عشرين سنة. إنها مدة طويلة - أو لأقل اختار عشرين حجة؛ ليدل على طول الفترة - والسؤال الذي يطرح نفسه ألم يستطع زهير ابن أبي سلمى أن يجد فترة فراغ في تلك السنوات الطويلة ليزور بها ديار المحبوبة؟ فلم لم يحضر قبل ذلك؟ هل هو الفراغ الذي قال به خليف؟

يرى الباحث أن الفراغ يتنافى مع هذه الفترة الزمنية الطويلة. وأن مدة كهذه جعلت سن زهير ابن أبي سلمى يتقدم. وكلما تقدمت السن بالمرء قل فراغه، لاسيما رجل ذو حكمة كزهير.

ثم ينتقل زهير إلى اللوحة الثانية لمقدمته الطللية، وهو منظر صاحبة الأطلال في رحلتها المتحركة، فما زال زهير يبصر الرحلة بعد عشرين سنة، ويشير إلى المطايا التي تكلل بالعتاق والكلل الوردية؛ فتظهر علامات الترف ثم يختم الرحلة بالنزول في المضارب الجديدة بمنظر أنيق<sup>(1)</sup>. فيقول<sup>(2)</sup>:

<p>تَحْمَلُنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثِمِ<sup>(3)</sup> وَكَمْ بِالْقَنَّانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُخْرَمِ<sup>(4)</sup> نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْقَنَا لَمْ يُحْطَمِ<sup>(5)</sup></p>	<p>تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ جَعَلْنَ الْقَنَّانَ عَنْ يَمِينٍ وَخَزْنَهُ كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ</p>
---	---

(1) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 135.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 11 - 13.

(3) جرثم: ماء بعينه.

(4) القنن: جبل لبني أسد. الحزن: ما غلظ من الأرض وكان مستوياً

(5) الفتات: اسم لما انفت من الشيء وانقطع. العهن: الصوف المصبوغ. القنا: عنب الثعلب.

فَلَمَّا وَرَدَنَّ الْمَاءَ زُرْقًا جِمَامُهُ وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخِيمِ<sup>(1)</sup>

المرحلة الفنية الثالثة: في هذه المرحلة استقرت تقاليد المقدمة الطللية، واثبتت مقومات العمل الفني لدى الشعراء، فالمرحلة الماضية كانت حافلة بالتجارب الفنية؛ فتلقى شعراء هذه المرحلة نماذج سابقيهم من الشعراء، حتى تخيل البعض أنه لم يبق جديد يؤتى به. وخير مثال على ذلك معلقة لبید التي تقترب اقتراباً كبيراً من معلقة زهير<sup>(2)</sup>. خلص الدكتور خليف إلى أن التنقل، وإقفار الديار هما بداية الوقفة الطللية. وأن الداعي الرئيسي للمقدمة الطللية هو الفراغ المتمثل في لهوه وراء المرأة، والخمرة، والفروسيّة. فهذه الدواهي تقود إلى التذكّر والحنين.

أما الدكتور حسين عطوان فقد عني بمقدمات القصائد الجاهليّة ووقف عليها محلاً ومؤولاً. ومن أبرز آرائه: آراؤه في مقدمة الطلل؛ إذ اهتم بأولية المقدمة الطللية مؤكداً أن أمراً القيس لم بأجزاء المقدمة الطللية، وشكلها، لكنه ليس أول من أصل لها، وأرسى أجزائها وحددها، وإنما كان من السباقين إلى ذلك<sup>(3)</sup>.

لقد قدّم الدكتور حسين عطوان رأياً عاماً، شمل فيه المقدمة الطللية وغيرها من مقدمات القصائد: ونرى أن المقدمات جميعاً لا تعدو أن تكون ذكريات وضرباً من الحنين إلى الماضي، والنزاع إليه، فإنّ الشعراء دائماً يرتدون بأبصارهم وأنظارهم إلى الوراء إلى أعلى جزء مضي وانقضى من حياتهم<sup>(4)</sup>.

ينطلق الدكتور عطوان من مبدأ تذكّر الماضي، إذ قيد مطالع القصائد بتذكّر وحنين إلى الماضي، ذاك الشطر الجميل الذي يستحق النزاع، والتأمل، كونه حِقْبَةً تحمل ذكريات تستحق البداية الاستهلالية التي اعتنى بها الشعراء في قصائدهم.

(1) الزرقة: شدة الصفاء. جِمام: ج جمّ وهو ما اجتمع من الماء بالبر. التخيّم: ابتناء الخيمة.

(2) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 138 - 139.

(3) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ص ص 85 - 86.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 227.



يجد الناظر في رأي عطوان اتساعاً في هذه النظرة، فلم يقيدوها كما فعل ابن قتيبة؛ إذ رأى أنّ الوقفة الطللية تمثل تعبيراً عن الأسى الذاتي عند آثار الحبيبة الراحلة<sup>(1)</sup>.

والمقدمة الطللية واحدة عند الجاهليين - سواء أهل المدينة أو أهل البادية - من حيث أصولها وعناصرها<sup>(2)</sup>. وهي ذكريات وضربٌ من الحنين إلى الماضي، تتدفق تدفقاً يزخر بالحياة، وتوضح ما يختلج في نفوس شعراء ذلك العصر، فالنحيب والدموع كلّها ذكرياتٌ دفينّة تثور وتظهر بقوة عند مرور على ديار المحبوبة والوقوف على أطلالها<sup>(3)</sup>. فهذا الأعشى يؤكد ثورة شوقه عند مروره على الأطلال<sup>(4)</sup>:

شأقتك من قتلّة أطلالها      بالشطّ فالوتر إلى حاجر<sup>(5)</sup>  
فركن مهراسٍ على ماردٍ      فقعاع منفوحة ذي الحائر<sup>(6)</sup>

يلمس الناظر إلى هذا المطلع الطللي الإثارة التي انتابت نفس الأعشى عند مروره الأطلال الدارسة. والشيء ذاته يلمسه عند لبيد عند وقوفه على أطلال قومه<sup>(7)</sup>:

لمن طللٌ تضمّنه أثالٌ      فسرحة فالمرانة فالخيال<sup>(8)</sup>

وهل يلجأ السائل إلى السؤال بلا مثير؟ إنّ الاستغراب والمفاجأة اللذين لاحا أمام لبيد كانا دافعين إلى التأمل فيه والتفكير في سؤاله.

(1) انظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977، ص 75.

(2) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 116.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 179.

(4) ديوان الأعشى، عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 112.

(5) شأقتك: هاجتك، وأثارتك.

(6) الحائر: مجتمع الماء.

(7) ديوان لبيد بن ربيعة، عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، 1977، ص 105.

(8) أثال وسرحة: مواضع. المرانة، والخيال: أرض لبني نعيم.

وللاثر التي تحدث عنها عطوان دورها في دفع امرئ القيس إلى التماس البكاء من صاحبيه<sup>(1)</sup>:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل امتازت المقدمات الطللية بالبعد عن التصنع والتكلف والوضوح والبعد عن الخيال، فلم يتكلف الشعراء بها، إذ عبر الشعراء عن تجاربهم وانفعالاتهم تعبيراً مباشراً لا تكلف فيه ولا تصنع، وسبب ذلك أنها تصدر عن ذواتهم، وقد أراد الشعراء أن يعبروا عن شحنات نفوسهم بما تفيض به طبائعهم لعله عزاء وتنفيس لهم<sup>(2)</sup>. وخير مثال على ذلك مقدمة امرئ القيس التي بدأ بها معلقته<sup>(3)</sup>:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها نرى بحر الأرام في عرصاتها كأني غداة البين يوم تحمّلوا وقوفا بها صخبي علي مطيهم وإن شيفائي عبرة مهراقية كدابك من أم الحويرث قبلها إذا قامت أضواء المسك منهنما ففاضت دموع العين مني صباة	بسقط اللوى بين الدخول فحومل لما نسجتها من جنوب وشمال وقيعانها كآلة حب فلقل لدى سمرات الحي نايف حنظل يقولون لا تهلك أسى وتجمل فهل عند رسم دارس من معول وجارتها أم الرباب بمأسل نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل على النحر حتى بل دمعي مخملي
---	---

(1) ديوان امرئ القيس، 4، ص 8.

(2) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 179.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 8 - 9.

ففي الأبيات السابقة تتجلى الصورة البسيطة التي أبدعها الشاعر، ففيها اسم الأطلال وبعر الأرام، والدموع المسفوحة، وهذه صورة أبدعها الشاعر دون خيال متكلف، حتى إن التشبيه فيها مباشر من البيئة التي يعيش فيها الشاعر، فشبه بعراً الأرام بحب الفلفل، وشبه الدموع المهرقة بدموع ناقف الحنظل<sup>(1)</sup>.  
ومن ذلك قوله بعد أن أصيب بالقروح<sup>(2)</sup>:

كأني أنادي أو أكلّم أخرساً <sup>(3)</sup>	ألمّا على الربيع القديم بعسّسا
وجدت مقيلاً عندهم ومعرساً <sup>(4)</sup>	فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا
ليالي حلّ الحي غولاً فالعسا <sup>(5)</sup>	فلا تُنكروني إني أنا ذاكّم

بعد أن أصيب امرؤ القيس بداء القروح، وصل إلى عسّس، وخاطب الديار المهجورة، لكنها لم تجبه. فأهلها ليسوا فيها، ولو كانوا هناك لاستطاع أن يستريح عندهم. لكن ماذا يفيد التمني، فإني للمكان أن يجيبه؟! إنه مكان أخرس كما يبين امرؤ القيس. وواضح أن هذه الصورة سهلة المخرج عند امرئ القيس لا تكلف فيها، تعبّر تعبيراً صريحاً عن واقعها.

ومن الأمثلة الأخرى على بعد المقدمة الطلّية عن التصنع، مقدمة بشر ابن أبي خازم الأسدي<sup>(6)</sup>:

(1) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 180.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 105.

(3) ألمّ بالمكان: اتاه زيارة غير طويلة. عسّس: جبل طويل لبني عامر.

(4) المقيّل: موضع القيل في النهار. المعرس: مكان النزول ليلاً.

(5) غول والعس: موضعان.

(6) ديوان ابن أبي خازم الأسدي، عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ص 70.

تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالْكَثِيبِ  
مَنَازِلُ مَنْ سُلِّمَى مُقْفَرَاتُ  
وَقَفْتُ بِهَا أَسَائِلُهَا وَدَمْعِي  
وَعَفَى آيَهَا نَسَجُ الْجَنُوبِ<sup>(1)</sup>  
عَفَاها كُلَّ هَطَّالٍ سَكُوبِ  
عَلَى الْخَذَيْنِ فِي مِثْلِ الْغُرُوبِ<sup>(2)</sup>

فالشاعرُ يَصَوِّرُ منازلَ مَحَبَّتِهِ سلمى، وهي موحشة لكثرة ما تناوبها من أمطار، مما جعل دموعه تنهمر على خديه<sup>(3)</sup>.  
ويقدم طرفة صورة لأطلال محبته<sup>(4)</sup>:

لَهْدٍ بِحِزَانِ الشَّرِيفِ طُلُوسُ  
وَبِالسَّفْحِ آيَاتُ كَانَ رَسْمُهَا  
أَرَبْتُ بِهَا نَاجَةً تَزْدَهِي الْحَصَى  
فَغَيَّرَنَ آيَاتِ الدِّيَارِ مَعَ الْبَلَى  
بِمَا قَدْ أَرَى الْحَيَّ الْجَمِيعَ بِغَبْطَةٍ  
تُلُوحُ وَأَذْنَى عَهْدَهْنِ مُحِيلُ<sup>(5)</sup>  
يَمَانُ وَشَتَّةُ رَيْدَةٍ وَسَحُولُ<sup>(6)</sup>  
وَأَسْحَمُ وَكَأَفُ الْعَشِيِّ هَطُولُ<sup>(7)</sup>  
وَلَيْسَ عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ كَفِيلُ  
إِذَا الْحَيُّ حَيٌّ وَالْحُلُولُ حُلُولُ<sup>(8)</sup>

فهذه اللوحة الطللية منظرٌ بسيطٌ لديار المحبوبة، بعد رحيل المحبوبة عنها، وواضح أنها تخلو من التشبيه، سوى تشبيه بعض الآثار بالثوب اليماني المزركش<sup>(9)</sup>.

- 
- (1) آيها: علاماتها.  
(2) الغروب: ج غرب وهو الدلو العظيمة.  
(3) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 184.  
(4) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 76 - 77.  
(5) الحزان: ج حزن وهو ما غلظ من الأرض.  
(6) ريده وسحول: قريتان أو قبيلتان باليمن.  
(7) الناجية: الريح الشديدة. تزدهي: تستخف. وكأف: سحاح كثير القطر.  
(8) الحلول: القوم النازلون.  
(9) انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 185.



يرى الباحث أنَّ عمق اتصال الشعراء بالواقع المعاش، جعل تصويرهم بسيطاً يخلو من التكلّف والتصنّع.

وقد حاول عطوان أن يفسر التغير الذي حلّ في الديار الخالية: كان الشاعر يقف عند معاهد صاحبه فيراها آثاراً دائرة، ومعالم دارسة، قد بدلت من الحياة موتاً، ومن الحركة سكوناً، ومن الإنسان حيواناً، لم يبق فيها سوى النوى والأثافي والرمال والأعواد والأوتاد<sup>(1)</sup>. حين يعلل عطوان هذا التعليل، من المؤكد أنه يقصد بيان قيمة الأطلال للشاعر، إذ ليس من السهل أن يعبر المرء عن واقعه هذا التعبير. ويرى الباحث أنه في تفسيره - هذا - يحاول إيجاد تداخل بين الواقع والبعد النفسي الذي يصيبه عند مروره الديار الخالية، ووقوفه عليها. فيقول عطوان في ذلك: "وتراءى لنا بإزاء هذا المنظر الموحش مواكب حبه وذكرياته، وشبابه؛ فيألم لضياعتها ويبكي على فقدانها"<sup>(2)</sup> فهذا لبيد يرسم في معلقته الآثار الدارسة التي تغيرت ملامحها بعد رحيل المحبوبة وقومها عن ديارهم<sup>(3)</sup>:

عَفَتِ الدِّيارُ محلُّها فمَقامُها	بمَنى تَابَدَ غَوَّلُها فَرِجَامُها <sup>(4)</sup>
فَمَدافِعُ الرِّيانِ عُرِيَّ رَسَمُها	خَلَقًا كما ضَمِنَ الوُحْيُ سَلامُها <sup>(5)</sup>
دِمْنٌ تُجَرِّمُ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها	جَبَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وحرَامُها <sup>(6)</sup>

(1) المرجع السابق، ص 228.

(2) المرجع السابق، ص ص 228 - 229 .

(3) ديوان لبيد ابن ربيعة العامري، ص ص 133 - 134.

(4) مقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(5) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(6) التجرم: الانقطاع.

يصف لبيد في لوحته السابقة التغير الذي لحق الآثار الدارسة، تلك الآثار التي  
تغيرت منذ أن فارقتها قومها وأهلها؛ فيربط لبيد بين نتيجة محتومة، وبين الفراق الذي يسير  
بفعل الزمن:

تغفية الديار	<u>نتيجة</u>	للرحيل والترك
تعرية الرسوم	<u>نتيجة</u>	بفعل الرحيل والطبيعة <sup>(1)</sup> *

فالتغفية والتعرية نمنا وتشكلتا مع خروج القوم من ديارهم، والفاعل الحقيقي في  
ذلك رحيل الإنسان الذي ترك دياره.

بدت فاعلية الرحيل من خلال الإحباط الذي ظهر على الشاعر، وغيره من الشعراء  
- الذين يقيسون صورة حقيقتهم لمجتمعهم - وقد أكد هذا الإحباط الدكتور موسى ربابعة في  
حديثه عن معلقة لبيد: تبدأ القصيدة باللحظة الطليّة المتجسدة في الفعل "عفت"، وهو فعل  
ينشر إيجاءات الانحناء والانطماس، ويؤسس الحس بالموت المكاني وهو حسٌ يمثل التوتر،  
لأنّ علاقة الشاعر بالمكان تغدو علاقة مهزوزة ومخلخلة، وإن هذا الاهتزاز في العلاقة مع  
المكان يقود الشاعر إلى الانفصال عنه؛ لأنّ المكان لا يغدو مكاناً، ولذلك تشعر ذات الشاعر  
بأنها أصبحت خارج المكان، والخروج من المكان يحدث صدمة وهزة<sup>(2)</sup>

يأتي هذا التفسير العميق متوافقاً ومعزّزاً لرأي عطوان: كان الشاعر يقف عند  
معاهد صاحبه فيراه آثاراً دائرةً ومعالم دارسة<sup>(3)</sup>.

عند وقوف لبيد على هذه الأطلال يظهر المكان - بصورة سلبية - فرسومه متناثرة،  
وآثاره بدأت بالامحاء؛ ولهذا علاقته بإحساس الشاعر بالموت والانطفاء، فلا وجود إنساني،  
وقد رسم الشاعر صورة لا يتمناها، وهذه العلاقة متوترة<sup>(4)</sup>.

(1) من المعلوم أنّ عوامل الطبيعة تستمر في عملها ما لم يوجد مؤثر يمنعها، فتغير ملامح الأطلال يسير بخط مواز للزمن  
الذي يبدأ منذ أن فارق القوم ديارهم.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998، ص 18.

(3) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 228.

(4) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 20.

والوقوف على الطلل يثير ذكريات الشاعر وألمه ويقوده إلى البكاء على فقدانها،  
يقول لبيد<sup>(1)</sup>:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا      صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا<sup>(2)</sup>  
عُرِّيتُ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكُرُوا      مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثَمَامُهَا<sup>(3)</sup>  
شَاقَّتْكَ ظُفْنُ الْحَيِّ حِينَ نَحْمَلُوا      فَتَكَنَّسُوا قَطْنًا نَصِيرُ خِيَامُهَا<sup>(4)</sup>

إنَّ الإحساس بالفقد يقود الشاعر إلى سؤال، لكن على لسان مَنْ هذا السؤال؟ إنه سؤال جماعي وكيف سؤالنا فلجأ الشاعر إلى الالتفات فقد سأل بلسان قومه. ولمن وجه هذا السؤال؟ وجهه الشاعر للآثار الصماء.

هذا سؤال عبيث فالشاعر ينتقل بضمير المتكلم (الأنَا) إلى الجماعة (نحن) فكأنه ينقل الهم من الذاتي إلى الهم الجماعي حتى تصبح العلاقة مع الطلل جماعية<sup>(5)</sup>. وما زال الشاعر يبين المنظر الموحش عند إشارته إلى التعرية التي حلت بالمكان مما يؤكد الألم عند الشاعر ويثير شوقه إلى الحي وأهله.

يقول طرفة بن العبد<sup>(6)</sup>:

أَشْجَاكَ الرَّبْعُ أَمْ قَدُمُـهُ      أَمْ رَمَادُ دَارِسٍ حُمَمُـهُ<sup>(7)</sup>  
كَسْطُورِ الرُّقِّ رَقَشُهُ      بِالضُّحَى مُرْقَشٍ يَشْمُهُ<sup>(8)</sup>  
لَعِبَتِ بَعْدِي السَّيُولُ بِهِ      وَجَرَى فِي رَوْتَقِي رَهْمُهُ<sup>(9)</sup>

(1) ديوان لبيد ابن ربيعة العامري، ص ص 138 - 139.

(2) صمًا: الصلاب. خوالد: بواقي. يبين: يظهر.

(3) أبكروا، بكرة: سروا. المغادرة: الترك. النؤي: النهر الذي يحفر حول البيت. الثمام: ضرب من الشجر.

(4) الظعن: الجمل الذي عليه هودج. التكنس: دخول الكناس. القطن: ج قطين وهو الجماعة.

(5) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 24.

(6) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 68 - 70.

(7) الشجو: الحزن. الربع: محل القوم. حمه: فحمة.

(8) رقشه: زينه.

(9) الرونق: حسن النبات وأوله. الرهم: جمع رهمة وهي مطر ضعيف.

فالكثيبُ معشِبٌ أنفٌ      فتناهيهِ فمرثكُمُ<sup>(1)</sup>

إنّ تعفّة الديار جعلت طرفة بحالة شجوة، فما أن ينظر إليها حتى يخاطب نفسه: ما الذي أحزنك؟ الديار الخالية من أهلها، أم قدمها، أم التغيّر الذي أصابَ أشياءها؟ لقد قاد هذا التحول الشاعر إلى التصريح بجزئه الذي انتابه عند رؤية الديار. فالديار كالسطور التي سَطُرَتْ ونُقِشتْ وقت الضحى - ذاك الوقت الذي يكون أكثر إحكاماً للوشي - ثم ذكر عامل الطبيعة "السيل" في تغيير ملامح الديار، وهذا يكشف عن العلاقة بين الإنسان الجاهلي والمطر، فالإنسان يرحل من أجل الماء فإذا نزل الماء فرح واستقر، لكن الحال لا تبدو كذلك فالقوم رحلوا وتركوا ديارهم حتى تغيّرت بفعل الترك - والترك يعمل سلبياً مع الزمن - وقد ألحّ طرفة على أنّ السيول ذات دور فاعل في التغيير.

وقد اهتمّ الدكتور أنور أبو سويلم في هذا الجانب في كتابه (المطر في الشعر الجاهلي) إذ يقول: "ويبقى التفكير في المطر عندما يصفون رحلة الشاعر الجاهلي في الصحراء الظمأى ... فالإبل تشم الماء وتتوقع المطر، وتستقر بجانب مورد الماء الذي رحلوا من أجله، ومن أجله رحلت المرأة، وأقفرت الديار، وتحولت أطلالاً يباباً"<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فقد قدم الدكتور حسين عطوان آراءه في المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية، جاعلاً الحنين عاملاً أساسياً دعا الشاعر إلى الوقوف والاستوقاف.

ويرى الباحث أنّ هذا الجانب يكاد يشمل الكثير من القصائد الجاهلية، لاسيّما أنّ النسيب شغلهم كثيراً. وفي الآن نفسه افتتحت قصائد جاهلية كثيرة بمقدمة طللية لا نستطيع أن نعيدها إلى السبب نفسه - أعني الحنين إلى الماضي - فقصيدة المدح من غير الممكن أن تكون حنيناً إلى الماضي، خاصة إنّ إبراز صفة الممدوح همّ كبير يساور المادح. والكثير من القصائد الجاهلية مبدوءة بمقدمة طللية موضوعها المدح. فقد قال الطفيل الغنوي في مدح بني جعفر<sup>(3)</sup>:

(1) الكثيب: رمل مجتمع. معشب: ذو عشب. أنف: لم يُرْعَ. التناهي: ج تنهية وهي بطن ينتهي إليه السيل. مرثكمه: مجتمعه.

(2) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمّان، الأردن، 1987، ص 107.

(3) ديوان الطفيل الغنوي، ت أحمد، محمد عبد القادر دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1968، ص 95.



## أَمِنْ رَسُومٍ بِأَعْلَى الْجِزْعِ مِنْ شَرْبِ فَاضَتْ دُمُوعُكَ فَوْقَ الْخَذِّ كَالشَّرَبِ

بدأ الغنويّ بهذا البيت ضمن مقطوعة مدح فيها بني جعفر. فمن غير الممكن أن نربط هذه المقدمة بحنين يختلج نفس الشاعر نحو الماضي. وقال زهير في مدح هَرَمِ بن سنان<sup>(1)</sup>:

لِمَنْ الدِّيارُ، بَقُنَّا الحِجرِ؟	أَقْوَيْنَ، مِنْ جَجَجٍ وَمِنْ شَهْرٍ <sup>(2)</sup>
لَعِبَ الزُّمَانُ بِهَا وَغَيْرَهَا	بَعْدِي سَوَافِي الْمَوْرِ وَالْقَطْرِ <sup>(3)</sup>
قَفَرًا يَمْتَدِّعُ النَّحَائِثُ مِنْ	ضَفَوَى أُولَاتِ الضَّالِّ وَالسِّدْرِ <sup>(4)</sup>
دَعَا ذَا وَعَدَ الْقَوْلُ فِي هَرَمٍ	خَيْرِ الْبِدَاةِ وَسَيِّدِ الْحَضَرِ <sup>(5)</sup>

يدل المقطع السابق دلالة واضحة على قصد الشاعر، وهو لفت انتباه السامع أو القارئ إلى الممدوح. فالممدوح عنده ذو شأن عظيم. فمع أن الشاعر يتحدث عن موضوع مهم وهو الوقوف على الطلل. إلا إنه عقب بعبارة "دع عنك ذا". فكأن الشاعر يقول: مع عظم الحديث عن الطلل إلا أن ثمة ما هو أهم منه وهو الممدوح. فيبدو للباحث أن المقدمة جاءت في هذه القصيدة لازمة، لا يقصد منها الشاعر العودة إلى الماضي والحنين إليه، ويرى عطوان. وقد بدأ زهير البداية ذاتها في قصيدة أخرى مدح فيها الممدوح نفسه<sup>(6)</sup>.

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 114 - 115.

(2) القنة: أعلى الجبل. الحجر: موضع. أقوين: خلون، وأقفرن.

(3) السوافي: ج سافية وهي الريح الشديدة. المور: التراب. القطر: المطر.

(4) النحائث: أبار معروفة. ضفوى: موضع. الضال: السدر البري.

(5) دع ذا: دع وصف الديار. البداءة: ج باذ وهم البدو. الحضر: ج حاضر.

(6) انظر ديوان زهير، ص ص 147 - 148.

ويعقب هؤلاء الدكتور أنور أبو سويلم في كتابه (المطر في الشعر الجاهلي) الذي عُني خلاله بجمع آراء العديد من النقاد والمحلّين للمقدمة الطلّية، سواء في المنهج الواقعي، أو النفسي، أو البنيوي، أو الفلسفي، أو الرمزي. لكنه اكتفى بنقل هذه الآراء من دون التعليق عليها، أو ردّها، بل اكتفى بإجمالها.

أما رأيه الخاص فأشار إلى أنّ الطلل يمثل مختلف المشاعر التي يعيشها الإنسان: كالحب، والحزن، والألم والحسرة، والاستقرار والرحيل، ومشاعر الإنسان وهموم الجماعة، والتجربة الفردية وتراث القبيلة... وأنّ المقدمة الطلّية مجال واسع يستطيع المفسر أن يفسرها التفسير الذي يراه مناسباً لرؤيته الخاصة؛ لأنها أخصب تجارب الإنسان العربي الجاهلي، وأقربها إلى نفسه وعقله، وقلبه<sup>(1)</sup>.

والمقدمة الطلّية من لوازم القصيدة الجاهلية، فهي وحدة عضوية متصلة الأجزاء، والتفكير في المطر يبقى حاضراً ومستمراً عند وصف المرأة، أو وصف الرحلة في الصحراء الظمأى<sup>(2)</sup>.

لكنّ الملامح الخاصة للمقدمة الطلّية يرى أبو سويلم أنها تمثل كرباً وعذاباً، وإحساساً بالدمار، وتشاؤماً من الموت، وأنها قد تكون بقايا تراث ملحمي ديني. وتمثل أحياناً أملاً أو يأساً، يعيشه الشاعر. وهي نموذج جماعي يبرز من خلالها التراث والتقاليد. لكن محورها الرئيس هو المطر، وقد جاءت صورة المطر في الوقفة الطلّية من خلال صورتين: صورة الدمار والهلاك، وصورة الغوث والرحمة<sup>(3)</sup>.

لقد حمل أبو سويلم المقدمة الطلّية كلّ المشاعر والحالات النفسية التي يجيها الإنسان. وأثقلها بالتفسيرات الأسطورية التي تعود إلى الوقوف على المكان واستنطاقه.

(1) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 105 - 106.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 106 - 107.

(3) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 131 - 134.

الفصل الثاني

التفسير البنيوي<sup>٣</sup>





## الفصل الثاني

### التفسير البنيوي

التفسير الذي ينظر في بنية النص، دون النظر إلى علاقتها بالقراءات السياقية؛ إذ يتم دراسة كل وحدة أدبية ( اللفظة، أو الجملة، الخطاب... ) دراسة بنيوية من خلال تتبع ورصد علاقاتها بالنظام الذي يحكمها ويجعلها ذات دلالة<sup>(1)</sup>. وتهدف البنيوية إلى دراسة النص في وحدته الكلية أو بنيته العامة، فالدلالة الحقيقية تنهض في البنية وحدها، وتحدد دلالات أجزاء النص المكونة ضمن معطيات النص<sup>(2)</sup>.

وظهر العديد من الدارسين الذين تناولوا المنهج البنيوي في تحليلهم للشعر، ومن أبرزهم: كمال أبي ديب الذي سعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة، ودقة، وكفاءة لتطوير المنهج البنيوي، وتحقيق فهم أعمق وأكثر شمولية للشعر الجاهلي والإنسان الجاهلي. فرأى أن هذا الفهم يتم إذا استطاع المحلل أن يتحرك في القصيدة تحركاً أشمل برفض التفكير الجزئي والعمل الانطباعي الذي سار به المعلقون والشراح التأويليون<sup>(3)</sup>. والهدف من التحليل البنيوي عند أبي ديب هو تفسير الفكر العربي في معاناة للثقافة والإنسان والشعر<sup>(4)</sup>.

لقد سعى أبو ديب إلى تسخير الوسائل التحليلية كافة التي تساعد في فهم النص الجاهلي والشاعر الجاهلي، فتحليل أبي ديب غير مقتصر على النص الجاهلي بصورته الخارجية والفاظه الجزلة، بل يتعمق في فهم الجزئيات الدقيقة في النص؛ من أجل فهم أعمق، وأن رفضه للنقد الانطباعي الذي سار به المتقدمون يدل على أن تحليله سيشمل جوانب أخرى في التحليل، وهي الجوانب التي يتناولها التحليل البنيوي.

(1) انظر، الرباعي، عبد القادر، محولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، الأردن، 2007، ص 86.

(2) سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الأداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 22.

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقتنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص 11.

(4) انظر، أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي "دراسة بنيوية في الشعر"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط، 1981، ص 8.

والتفسير البنيويّ ذو إيماءات أيديولوجية تمكنه من توحيد جميع العلوم، في نظام جديد يتم من خلاله تفسير الظواهر العلميّة كافة بمنهج علمي<sup>(1)</sup>.

لقد اعتمد أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي على منهج التحليل البنيوي، للأسطورة، كما طوّره (لوفي شتراوس)، و(فلاديمير بروب)، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغويّ، ومنهج الفكر الماركسيّ الذي يسعى لإيجاد علاقة بين بنية العمل الأدبيّ والبنى الاجتماعيّة (الاقتصاديّة، والسياسيّة، والفكريّة)، وتحليل (ملمان باري) و(ألبرت لورد) في عملية التحليل الشفهي<sup>(2)</sup>.

ويتوصل أبو ديب إلى التحليل البنيوي الدقيق من خلال طرح أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها: إذ يطرح هذا البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها وبالعلاقة بين البنية والرؤيا ... فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل عميق دقيق ... وعلاقات سائدة ضمن البنى الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة<sup>(3)</sup>.

يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة من البنية متعددة الشرائح، رغم أنّ الأطلال ليست كثيرة الظهور في القصائد من هذا النوع، حينما تكون تجسيداً لتيار وحيد البنية<sup>(4)</sup>. وللأطلال قيمة في العمل الأدبي، فلم يقف الشاعر عندها وقوفاً عابراً، ولم يتناولها لذاتها، بل نظر إليها من حيث التجسيد الرمزيّ الأعمق دلالة لفاعليّة الزمن<sup>(5)</sup>. وقد أكد الرباعي ذلك مبيناً أن الطلل له اتجاهان زمنيان: الأوّل لحظة تاريخية لزمن انقضى، والثاني قاعدة لتكوين زمن جديد<sup>(6)</sup>. ولننظر في المقدمة الطلليّة عند لييد كما يرى أبو ديب<sup>(7)</sup>:

(1) انظر، الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2004، ص 67.

(2) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المفتعة، ص 6.

(3) المرجع السابق، ص 11.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 49.

(5) انظر، المرجع السابق، ص 321.

(6) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984، ص 131.

(7) ديوان لييد ابن ربيعة العامري، ص ص 135 - 138.

عَفَّت الدِّيارُ محلُّها فمُقامُها  
فَمَدافِعُ الرِّيانِ عُرِيَّ رَسْمُها  
دِمْنٌ تُجَرِّمُ بَعْدَ عَهْدِ أُنيسِها  
رَزَقَتْ مَرايِجَ النُّجومِ وَصابِها  
مِنْ كُلِّ سَاريةٍ وَغَداةٍ مُدجِنِ  
فَعَلّا فُرُوعَ الأيْهقانِ وَأُطْفَلَتْ  
وَالْعَيْنُ سَاكِنةٌ عَلَى أَطْلانِها  
وَجَلّا السَّيولُ عَنِ الطَّلُولِ كائِها  
أَوْ رَجَعُ وَاشْمَةِ أُسُفٍ تُؤوِرُها  
فَوَقَفْتُ أَسأَلُها وَكَيْفَ سَوالِنا  
عُرَيْتَ وَكانَ بِها الجَميعُ فَأَبْكروا

بمَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها<sup>(1)</sup>  
خَلَقًا كَما ضَمِنَ الوُحَيَّ سَلامُها<sup>(2)</sup>  
حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرامُها<sup>(3)</sup>  
وَذَقُّ الرِواغِدِ جَوْدُها وَرِها مُها  
وَعَشِيَّةٌ مُتَجَجَّابٍ إِرْزامُها  
بِالْجَلْهَتَيْنِ ظِلْياؤُها وَنَعامُها<sup>(4)</sup>  
عُودًا تَأْجُلُ بِالْفَضاءِ بِها مُها  
زُيْرٌ تُجِدُّ مَتَوئِها أَقلامُها  
كَيْفَ نَعْرِضُ فَوْقَها وَشامُها  
صَمّا خِوالِدَ ما يَبِينُ كَلامُها<sup>(5)</sup>  
مِنْها وَغُودِرَ نُؤيِها وَثَمامُها<sup>(6)</sup>

يركز أبو ديب على الكشف عن إشارة نفسية في تحليله لمعلقة ليبد مشهد الطلل، مبيّنًا غياب الانفعال عن المقطع الطللي. فالكلمة الانفعالية الأولى تظهر في المشهد التالي للطلل - أي في مشهد الظعن - . ويظهر هذا الظهور ظهورًا خافتًا لا حدّة فيه بقوله: " شأقتك ظعن الحيّ"، وتشير الأبيات إلى أنّ الديار قد عفت، وتحاصر فكرة العفاء ثنائيتين ضديتين: (محلّها ومُقامُها)، و(غَوْلُها ورجامُها). وتحمل لفظة "تأبّد" معنى خلا وهجر، لكن هذا الخلو من الإنسان فقط، فالحياة ما زالت في المكان، لكن من الذي يحيا في هذا المكان؟ إنّه الحيوان

(1) مُقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(2) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(3) التجرم: الانقطاع.

(4) الأيهقان: نبات طويل.

(5) صمّا: الصلاب. خوالد: بواقي. يبين: يظهر.

(6) أبكروا، بكرة: سروا. المغادرة: الترك. النوي: النهر الذي يحفر حول البيت. الثمام: ضرب من الشجر.

لا الإنسان. فتثور الدهشة في البيت من خلال التعرّية، رغم أنّ اسم المكان ينفي العفاء، فالريان من الرواء وهو خصيصة أساسية دائمة تمنح المكان صفة وجود الماء<sup>(1)</sup>. وترى الدكتورة سوزان ستيتكيفتش أنّ فهم أبي ديب للصورة هنا لا ضمان فيه، فقد أخطأ في تفسير ماقع المياه التي عرّتها السيول، إذ تقول: فهي لا تعني أنّ هذه المدافع قد عفت وامتحت آثارها، بل العكس، وذلك أنّ الرياح العاصفة تنقش هذه المجاري وتحفرها حفراً عميقاً حتى تبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصخر<sup>(2)</sup>. وهذه الصورة صورة مستعصية لاشتمالها على تجريد مفرط<sup>(3)</sup>.

أما ما يريده الشاعر فهو بيان فعل الزمن على ذلك المكان الذي تميّز أصلاً بالرواء، حتى أصبح المكان كالحجر الذي يحتفظ بالكتابة المنقوشة، وهذا ليس تناقضاً، وإنّما هو إضاءة لعملية سلبية عبر عملية إيجابية، وهاتان العمليتان تنبعان من حركته ومروره. فالزمن يقوم بعمل متناقض، فبمروره: إمّا أن يعري الأشياء أو يخلدها<sup>(4)</sup>.

وقد أكدّ أبو ديب أنّ للزمن فاعلية في إطار ضديّ، ففي معلقة ليبد يشير إلى أنّ هناك إفناء وإحياء "جفاف وإخصاب" فتعبيراتها المادية المباشرة المرتبطة بالصراع من أجل البقاء في الأبعاد الاقتصادية والمادية الصرفة<sup>(5)</sup>. والطلل مكان وزمان، مكانٌ يحتوي على الزمن بصورة مكثفة، وزمانٌ متمثل في تشيئات مكانية، ومرور الزمن يجعل الطلل مكانين نفسيين أو زمانين متقابلين. ففي وصف الطلل يجمع الشاعر بين خياليين: الشكلي (الجمالي)، والمادي (عميق الدلالة)، ولا يغلب خيالٌ على آخر فكلاهما متكافئ؛ مما يجعل الشاعر يعطي شكلاً (قصيدة) لحياته التأملية<sup>(6)</sup>.

(1) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص ص 57 - 58.

(2) ستيتكيفتش، سوزان، القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ترجمة: سعود الرحيلي، علامات، ج 18، م 5، ديسمبر 1995، ص 107.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 107.

(4) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 58.

(5) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 59.

(6) انظر، البناء، حسن، الكلمات والأشياء تبحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1988، ص ص 137 - 138.



وفي البيت الثالث تظهر ثنائية أخرى لحلالها وحرامها وهذا مكوّن من مكونات الزمن، فالجاهليّ يعيش في صحرائه باحثاً عن الماء والمرعى، وحياته مليئة بالغزوات والغارات. بذلك يصبح بحاجة إلى تقسيم السنة إلى أشهر حلال وأخرى حرام؛ كي يخلق شيئاً من الأمان يعيش فيه، لأنّ عدم الشعور بالأمان سيمنعه من البحث عن المرعى<sup>(1)</sup>. إنّ هذه النظرة نظرة دقيقة متبصرة، قد تكون واقعية تعبر عن المقصد الحقيقي الذي يرنو إليه الشاعر.

وتظهر ذروة التضاد في البيت الرابع، فالطبيعة تمنح الأطلال المطر؛ لأنها تمتلك قوّة خفية. لقد قدّم المطر في إطار ثنائية (جودها ورهامها) وهذه الثنائية فيها انسجام وتضاد تسعى إلى بعث الحياة من جديد. ويستمر هذا التضاد نافذاً في جو القصيدة، ويظهر في البيت الخامس في سياق زماني ضدي (صباح ومساء) فثمة سحبٌ صباحية وأخرى مساءية<sup>(2)</sup>. وتتجلى آلية أبي ديب في الكشف عن علاقة الشاعر بطبيعته، وهذا ما تسعى إليه البنيوية، فيؤكد جولدمان أنّ البنى تسعى دائماً إلى الكشف عن ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة، التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي<sup>(3)</sup>. وتأتي الاستجابة من أطراف الثنائيات السابقة، وفجأة تنفجر الحياة بالحياة؛ فتنفجر التربة المخصبة بالأيهقان، وقد اختاره لأنه يمثل توسّطاً بين الحياة الإنسانية والإنسانية وتتجلى الحياة بالولادة والأطفال، فالفعل أطفلت ثريّ يضيف ثراءً وإشعاعاً؛ ليؤكد تجدد الحياة<sup>(4)</sup>.

مع تشكل اللوحة الطليّة التي يحللها أبو ديب وعمق هذا التحليل، واكتناحه المعاني التي قد تصل إلى درجة العلمية، إلا إنّ ما قاله: من اختيار لبس الأيهقان لأنه يمثل التوسط بين الحياة الإنسانية والحيوانية. يرى الباحث أنّ هذا الاختيار قد لا يكون مقصوداً

(1) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 58 - 59.

(2) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 59 - 60.

(3) انظر، الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 77.

(4) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 60.

لذاته، لاحتتمالات منها: تميز المكان الحقيقي بهذا النوع من النبات، أو الحاجة لخدمة الوزن الشعري.

وتعود فاعلية الزمن لتجدد الاستمرارية، فهذه الفاعلية خصبة فقد أصبحت الأطلال مرتعاً للحيوانات، وقد برزت الحيوانات من خلال ثنائية: حيوانات تتوالد وحيوانات تتكاثر بالبيض، ويصورها بمشهد فيه انسجام بين الأم وولدها وهذه ثنائية كذلك. والأمان مسيطراً على وضع الحياة في الأطلال، فصغار الحيوانات يطوفون في مسرحهم. ومما يؤكد الخصب وقدره الطبيعة على الخصب والاستمرار هو غياب الذكور من المشهد<sup>(1)</sup>.

إن دخول أبي ديب في عالم الثنائيات دخول استطاع من خلاله كشف الغمار عن بعض القضايا الغامضة في القصيدة. وأكدت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش أن أبا ديب بحث عن أصداد حقيقية ووهمة معاً، ولكنه وقع في هفوة؛ لأنه ما إن يجد اختلافًا إلا وعده تضاداً<sup>(2)</sup>.

ويؤكد إيفالدو فاغندر أن تفسير أبي ديب تفسير خاطئ؛ فهو مغرق ومسرف، حتى أنه في بعض الأحيان يبدو ذا أثر هزل ومضحك. فهذه الثنائيات الغالبة على القصيدة ليست أكثر من تعداد لأشياء مماثلة، وأن هذه الثنائيات في كثير من الأحيان تدرك من السامع على أنها وحدة<sup>(3)</sup>.

ويرى الباحث أنه عندما وضع (الظباء والنعام) في إطار الثنائيات لم يوفق، إذ لا علاقة ضدية بين ما يتكاثر بالبيض وما يتكاثر بالولادة، لا سيما أن مراد الشاعر الإشارة إلى الخصب والنماء.

أما ما ذهب إليه أبو ديب من غياب العنصر الذكوري في اللوحة الطليّة، فليس شرطاً أن يقترن الغياب بالخصب الذي يمثل طرفاً ثانياً لثنائية (التعفية والخصب). فالعديد

(1) انظر، المرجع السابق، ص 60.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ص 106.

(3) فاغندر، إيفالدو، مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ت: موسى ربابعة، دار جرير، عمان، الأردن، 2008، ص ص 25 - 26.

من الشعراء استخدموا العنصر الأنثوي في أشعارهم دون ذكر العنصر الذكوري. ولعلّ السبب في ذلك أن الشاعر يحاول أن يقرن وقفته الطللية بالمحبة وهي عنصر أنثوي. وقد قدّم لبيد في قصيدة أخرى مقطوعة طللية يظهر فيها الجذب والعفاء ويغيب عنها العنصر الذكوري<sup>(1)</sup>:

طللٌ لخولةً بالرسيسِ قديمٌ	فبعاقِلٍ فالأنعمين رسوم <sup>(2)</sup>
فكانَ معروف الديار بقدام	فبراقِ غولٍ فالرجام وشوم <sup>(3)</sup>
أو مُلهَبٌ جدّةً على الواحهن	الناطق المبروز والمختوم <sup>(4)</sup>
دَمَنٌ تلاعبت الرياح برسمها	حتى تنكّر نؤيها المهْدوم <sup>(5)</sup>

فالزمن مضى على الأطلال، والأهل فارقوها. فتغيّرت ملامحها، وكل مكان ذكره الشاعر قد أحيط بالتعفّية. وقد اشتملت الأبيات على عناصر أنثوية وخلت من الإشارات الذكورية. لكن لم يظهر للخصوبة أيُّ مظهر.

ويظهر لبيد في معلقته فاعلية للطبيعة، فتأتي السيول بفعل يمنح الخلود بشكل مباشر، فتفعل فعلها من نأي وجلاء؛ فتختفي الحياة مرةً أخرى لتبقى الأطلال وحدها. وشبه بقاء الأطلال بالكتابة والخلود، وحصلت هذه الكتابة بفعل الإنسان، وأضح ذلك من خلال الفعل تجدّ، وهو فعل جوهري الأهمية، ويتأكد ذلك من خلال نتيجة الوشم وهو الديمومة، فهذه الحركة تتجدد ضمن سياق زمني إعادة خلق وتشكيل وصياغة<sup>(6)</sup>.

(1) العامري، لبيد ابن أبي ربيعة، ديوان لبيد، ص 126.

(2) الرسيس وعاقِل والأنعمان: أسماء مواضع. الرسوم: آثار الديار.

(3) معروف الديار: ما عرف منها. قادم: موضع. البراق: ج برقة. وهي أرض يختلط الحصى بترابها. غول ورجام: موضعان. وشوم: آثار.

(4) المذهب: اللوح المطلي بالذهب. جدّد: طرائق. الناطق: الكتاب. المبروز: المكتوب. المختوم: الذي لم ينشر.

(5) الدمن: ج دمنة وهي آثار من بحر ولبن ورماد. الرسم: الأثر. النؤي: الحفير حول الخيمة. المهْدوم: المتهدم من البلى وطول الزمن.

(6) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 61.

والثنائية الأخيرة في اللوحة الطللية هي الإنسان والطبيعة الميتة، فالإنسان يتساءل ويسأل، والطبيعة لا تجيب. فتغير الطبيعة يتم بطريقة غامضة، والإنسان يسأل بلغة صريحة وأسئلته ذات جدوى، كل ذلك يجعلنا أمام ثلاث ثنائيات: (القرار، والرحيل) و(الإخصاب، والعقم) و(النؤي وهو خلق الإنسان، والثمام: وهي خلق الطبيعة). وطرفا الثنائية الأخيرة يتركان وراء المركب المرتحل<sup>(1)</sup>.

رأت الدكتورة سوزان ستيتكيفتش أن ما صنعه أبو ديب في تحليله هو الاختزال، خاصة في تركيزه على الثنائيات، فقالت في المقطع الطللي: بل ينبغي أن نقول: إن القصيدة تُستهل بصورة الدار العافية التي كانت قد أُخلت بسبب ضرورة الهجرة الموسمية في الفصل الجاف، مع هذا العفاء تحتفظ المجاري الجافة المحفورة بفعل الرياح، والسيول برسالة للشاعر عليه أن يقرأها... هذا المشهد مهم في دلالة التصويرية<sup>(2)</sup>.

لقد وقفت الدكتورة سوزان ستيتكيفتش من آراء أبي ديب موقفاً أظهرها مضادة له، حتى أن سعود الرحيلي في ترجمته لمقالها ألقراءات البنيوية في الشعر الجاهلي يؤكد شراستها في نقدها لأبي ديب<sup>(3)</sup>.

يرى الباحث أن نقد الدكتورة سوزان ستيتكيفتش ليس نقداً للمنهج البنيوي، وإنما نقد تنتقد من خلاله القراءة البنيوية لمعلقة ليبد. علماً أنها قدمت قبل عقد من الزمن دراسة سابقة لهذه الدراسة قدمت فيها تفسيراً لمعلقة ليبد في مقالاتها القصيدة العربية وطقوس العبور. وترفض ما تقدم به أبو ديب، ويأتي رفضها دون تعليل، فكل ما قامت به هو التعليل بناءً على الطقوس الموسمية.

وهكذا، فقد أعطى أبو ديب الأطلال دوراً فاعلاً في معلقة ليبد، إذ تحدث عن الزمن وفاعليته وأثره على البيئة والإنسان والشاعر ذاته الذي هو جزء من البيئة الجاهلية، مما جعله يعبر عن موقفه من الحياة. والأمر ذاته يللمسه الباحث في عينية النابغة التي قالها في مدح النعمان<sup>(4)</sup>:

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 61 - 62.

(2) انظر، ستيتكيفتش، سوزان، القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ص 108.

(3) المرجع السابق، ص 100.

(4) ديوان النابغة، فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ص ص 78 - 79.



عفا ذو حسى من فرتنى، فالقوارعُ	فجئنا أريك، فالتلاعُ الدوافعُ <sup>(1)</sup>
فمُجْتَمَعُ الأشراجِ غيرَ رَسْمِها	مصايِفُ مرّت بعدنا ومرابعُ <sup>(2)</sup>
توهّمتُ آياتِها، فعرفْتُها	لستُ أعوام، وذا العامُ سابعُ <sup>(3)</sup>
رَمَادٌ ككُحْلِ العَيْنِ لَأَيّا أَيْتِه	ونؤي كجِلْمِ الحوضِ أثلُمُ خاشعُ <sup>(4)</sup>
كَأَنَّ مَجَرَ الرّامساتِ ذيوها	عليه، حصيرٌ ثَمَّتَه الصوائعُ <sup>(5)</sup>
على ظهر مَبْنَاةٍ جَديدِ سَيورها	يَطُوفُ بها وَسَطُ اللطيمةِ بائعُ <sup>(6)</sup>

يبدأ النابغة بحسّ وشعورٍ يكابد مرارة الواقع الذي حلّ عليه العفاء، والتعفيّة شاملةٌ للأماكن التي لها وجودٌ في نفس الشاعر، فقد ذكر النابغة: "ذو حساء" و"القوارع" و"أريك" وما بها من أعالي جبال ومجاري مياه ومسايل ماء. فالشمول صفة قد احتوت هذه الأماكن وغيرت من رسمها وشكلها، وقد جمع الشاعر بين هذه الأماكن بصيغة لغويّة متعاقبة، حتى أنّ التعفيّة توالى عليها واحدة تلو الأخرى. ويبدو أنّ الدروس له أثره على الأطلال مما جعله يظهر على الشاعر، ففي البيت الثاني يقول: "غير رسمها؛ وهذا التغير نتيجة للتعفيّة التي بدئت بها القصيدة، مع العلم أنّ هذه اللوحة الطليّة شريحة من قصيدة مدحيّة ثنائيّة الشريحة.

أما فاعلية الزّمن فقد جاء ظهورها ظهوراً صريحاً في البيت الثالث فقد مرت ستة أعوام، ويقف النابغة وقفته الحزينة في العام السابع. ويبقى التساؤل: لم أختير العدد سبعة؟

- 
- (1) عفا: درس. ذو حساء: موضع. فرتنى: اسم امرأة. القوارع: أعلى الجبال. أريك: اسم مكان. التلاع: ج تلة أي مجرى الماء من أعلى الوادي. الدوافع: ج دافعة أي التي تدفع الماء إلى مجراه في الوادي.
- (2) الأشراج: ج شرج أي مسيل الماء من الحرة إلى السهل. مصايِف: أماكن الصيف. المربع: أماكن الربيع.
- (3) توهّمت: تأملت. آيات: معالم.
- (4) لأي: جهد. نؤي: حفرة صغيرة. جلم: أصل. أثلُم: مشقق. خاشع: ملتصق بالأرض.
- (5) الرامسات: الرياح السافيات. ذيوها: أواخرها.
- (6) مبناة: معرض التاجر لسلعه وبضائعه من حصر وما شاكلها. سيور: ج سير أي شرك. اللطيمة: سوق العطارين، وقد تعني العير المحملة بالطيب.

هل لخدمة الوزن؟ أم أن المدة التي مرّت حقاً ستة أعوام وهذا العام السابع؟ أم أن ثمة شيئاً قصده الشاعر؟ من الممكن أن اعتبر اختيار العدد لخدمة الوزن، لكنّ شاعراً وناقداً كالنابغة لا ينحصر بشيء من ذلك. ومن الممكن أن تكون المدة حقيقيةً. وثمة رأي آخر يقدمه الباحث ألا وهو اختيار العدد سبعة لكماله<sup>(1)</sup>. \* ولم ينظر النابغة إلى الزمن الماضي فحسب، وإنما يركز على الحاضر الذي يتأثر بفعل الزمن. فالتعقيد مارست فعلها على الديار وما زالت؛ فتغيّرت الرسوم، مما غيّر حال الشاعر حتى خفيت عليه آثار الديار وكاد يجهلها.

أما معلقة امرئ القيس التي أطلق عليها قصيدة الشبق؛ لأنها أشهر المعلقات وأكثرها تلقياً للإطراء، وإثارة للحيرة. وقد ركّز على الثنائيات مبيّناً أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات، مثل: (الجذب والحياة)، (الجفاف، والطراوة)، (الصمت، والضجة). وجاءت هذه الخاصية تفرض نفسها على المتلقي. وبين أبو ديب أن المعلقة تتوالد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين<sup>(2)</sup>.

والتسمية التي قدمها أبو ديب لمعلقة امرئ القيس، قد تتناسب مع مضمونها أو واقعها. ومعلقة امرئ القيس ذات حظ وافر من الصياغة والمعاني. ويؤكد عبد الملك مرتاض جمال المعلقة في تساؤل يقدمه في دراسته لها: أو لم يكن فيما توقفنا لديه من هذه المنازل القائمة، والمغاني الممرعة، والقيعان المخصبة، والعَرَصات المخضوضرة، والسمرات الباسقة، والرسوم الدارسة الموقورة أطلالها بالأسرار والألغاز، والمشحونة رواكدها برسيس الذكريات العذاب: ما يجعل هذه الأخبار طافحاً جماها...؟<sup>(3)</sup>

وقد أخذت ريتا عوض تسمية أبي ديب لمعلقة امرئ القيس بالقصيدة الشبقية وقصيدة لبيد بالمفتاح مأخذاً عليه، إذ ترى أن لا علاقة للنقد أو التحليل البنيوي بهذه

(1) لقد استخدم العدد سبعة استعمالاً يقدم التكمال؛ لأنه يتميز عن الأعداد الفردية الأخرى في الفكر الإنساني. فقد ارتبط ذكره بأشياء زمانية ومكانية. ويمثل أكبر قيمة عددية في الأحاد؛ لأنه شماسك لا يقسم إلا على نفسه.

(2) انظر، مستيكيفيتش، سوزان، القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ص ص 130 - 131.

(3) مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات "مقاربة سيميائية أثربولوجية لنصوصها"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 87.

التسمية<sup>(1)</sup>. ويرى الباحث أنه من حق الناقد أن يتخذ التسمية التي يراها مناسبة للسياق العام، وأنه لا يقيد الدارس بتسميته، فقد يتخذ التسمية على سبيل التسهيل في العمل الذي يقوم به.

قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالبقرة لم يعف رسمها	لما نسجتها من جنوب وشمال
نرى بحر الأرام في عرصاتها	وقيعانها كائنه حب فلفل
كأني غداة البين يوم تحمّلوا	لدى سمرات الحي نايف حنظل
وقوفا بها صخبي علي مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شيفائي عبرة مهراقه	فهل عند رسم دارس من معول

تبدأ القصيدة بفعل أمر اقتحمه خيال الشاعر، مضمونه تضاداً (الأنا مقابل الآخر)، إشارة إلى التوتر، وترتفع حدة التوتر بالفعل نبك؛ فيصعد البعد العاطفي للموقف، وتدور القصيدة في إطار تعارض مكاني (هنا مقابل هناك) و(الزمن الحاضر مقابل المنقضي). فالزمن الحاضر تمثله الوحدة والنحيب والمنقضي تمثله الذكرى. وتشكل التعارضات الأوتاد التي يشد إليها نسيج الحركة الافتتاحية في المعلقة، وتتفاوت درجات هذه التعارضات من حيث الحدة ففي قوله: جنوب وشمال أكثر حدة من دخول وحومل، ويشير أبو ديب إلى أن هذه التعارضات تقوم بين مؤنث ومؤنث، أو مذكر ومؤنث. وإن وجدت بين مذكر ومذكر فهي بالنظر إلى مضمونه المؤنث<sup>(3)</sup>. إن اهتمام أبي ديب بالضديات يجعل عمله أكثر

(1) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992، ص 28.

(2) ديوان امرئ القيس، ص ص 8 - 9.

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص ص 121 - 122.

طموحاً<sup>(1)</sup>. وترى سوزان ستيتكيفيتش أن هذا العمل هو تقنية ميكانيكية؛ لن تبرز حساسية أبي ديب وتذوقه الأدبي إلا إذا تخلص منها<sup>(2)</sup>.

ويتصور كمال أبو ديب أن التحديد الجغرافي للمكان، والتفصيل في ذكره له مغزى، إذ يولد دلالة حيوية في المستوى الدلالي حتى صعب تفسيرها على بعض الشراح<sup>(3)</sup>.

ويسيطر على أطلال معلقة امرئ القيس غموضٌ في العلاقات وحزن الحاضر، أما المقدمة فمحكومةً بالموت والجفاف. فالقيعان مملوءة ببحر بقر الوحش، أما بقر الوحش نفسه فليس موجوداً. وتتجلى في هذه الوحدة الطللية استجابة عاطفية فائقة؛ لأنّ لها كثافة تتوالد عنها حركة مضادة لكثافة أشد، تتمثل وظيفتها في شيئين: توازن حركة الافتتاحية والتوسط بين الثبات، وعدم الحركة، والجفاف، والموت. ويحمل المكان الذي يذكره ليبد تضمينات جمالية تبرز من ذكر: (توضح، ومقراة)، والآثار الدالة على حياة الحيوان (بعر) فتخلق إحساساً بالحياة، لكن لحظة تقهقر قوى الحياة فرضت سيطرتها على القصيدة باستخدام الفعل (نسجتها)، واستخدام هذا الفعل ليس تعسفياً فهو يقدم جمالاً ورشاقة لجانب الأسى والحزن، فتورة الأطلال في هذا الاستخدام تبقى غنية، وتخلق توتراً متزايداً في الآن نفسه<sup>(4)</sup>.

ما دلالة ذكر الحيوانات في المطلع الطللي؟ إنه لا يأتي تجسيدا لقوى التناسل، واستمرار البقاء. وإنما استجابة عاطفية. فالمطر لا يسقط والنباتات لا تنمو، مما جعل الشاعر يذكر الحيوانات التي قد تثير حدة عاطفية<sup>(5)</sup>.

ويمثل الزمن محورا مهما في هذه المقدمة، فالزمن الزائل أنتج أزمنة أخرى عاشها الشاعر حقيقةً في فترات ماضية من حياته، لها وظيفة إيجابية في خلق توازنٍ مضادٍ للزمن الآتي. ويفسر أبو ديب حركة الزمن تفسيراً دقيقاً رابطاً بين اللغة، والزمن. مبيّناً أنّ اللغة لها قدرة على تجاوز الزمن الذي يتلاشى أمام لغة الاستسلام والدموع. فقد استخدم الشاعر

(1) انظر، البناء، حسن، الكلمات والأشياء نبحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 71.

(2) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات النبوية في الشعر الجاهلي، ص 115.

(3) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 123.

(4) انظر، المرجع السابق، ص 128 - 129.

(5) انظر، أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 129.

كلمة عامة تشمل الزمن كله، لكنها استخدمت لتعني يوماً بذاته "ألا ربّ يومٌ" فالتركيب لا يعني يوماً بل يعني وقتاً أو أوقاً، واليوم المحدد هو (جلجل) من جَلَجَلَ ويفسرها بأنها ذبذبة تنقل حركةً صاخبة فتتقل صورة تكمن فيها السعادة الحسيّة للشاعر<sup>(1)</sup>. فقد قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

ألا ربّ يومٍ لك منهنّ صالح      ولا سيّما يومٌ بدارةٍ جُلْجُلٍ<sup>(3)</sup>  
ويومٌ عقرتُ للعذارى مطيّي      فيا عَجَباً من رَحَلها المتحمّل

وهكذا فقد قدم أبو ديب تحليلاً اخترق من خلاله الآفاق الخارجية للنص التي اكتفى بها الكثير من المحلّلين، مكتنّهاً عمق النص الشعري؛ كي يصل بنا إلى تفسير علمي لهذه النصوص الأدبيّة.

لكن ريتا عوض ترى أنّه لم يأخذ من التحليل البنيوي إلا الأسطوري، فقد أسقط جوانب محوريّة ذات أهميّة في التحليل البنيوي، كما أنّه لم يحدد كيف استفاد من منهج (ليفى شتراوس) حتى أنّه في الجانب التطبيقي كان يفرض الجوانب التي يتبناها (شتراوس) في عمله<sup>(4)</sup>.

ولننظر في لوحة طلليّة قالها زهير في مدح هرم بن سنان<sup>(5)</sup>:

لَنْ طَلَّلَ بِرَامَةٍ لَا يَرِيمُ؟      عَفَا وَخَلَا لَهُ حُقْبٌ قَدِيمٌ<sup>(6)</sup>  
يَلْحَنَ كَأَنَّهُنَّ يَدَا فُتَاةٍ      تُرْجِعُ فِي مَعَاصِمِهَا الْوُشُومُ<sup>(7)</sup>

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 130 - 131.

(2) ديوان امرئ القيس، ص ص 10، 11.

(3) دارة جلجل: موضع.

(4) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ص 25 - 27.

(5) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 147 - 148.

(6) رامة: موضع. لا يريم: لا يبرح. حُقْب: دهر.

(7) يلحن: يتبّين. معاصم: ج معصم: مواضع الأسنورة.



تَحْمَلُ أَهْلَهُ مِنْهُ فَبَانُوا      فِي عَرَصَاتِهِ مِنْهُمْ رَسُومٌ<sup>(1)</sup>  
عَفَا مِنْ آلٍ لَيْلَى بَطْنُ سَاقٍ      فَكَيْفَ الْعَجَّالِزِ فَالْقَصِيمِ<sup>(2)</sup>

هذه المقدمة شريحة من قصيدة ثنائية الشريحة، الطللُ شريحته الأولى والمدحُ شريحة أخرى. وتبدأ بتساؤل. لكنه ليس تساؤلاً لأن الشاعرَ يجهلُ الطلل، فلو جهل الطلل لما قال: رامة، ومع أنه معروفٌ لديه ضمناً إلا أنه يتصف بصفة الغموض.

فقد استخدم الفعل "عفا" الذي يدل على الزوال والدرس، ومرّت السنوات على رحيلهم منه، وقد أكد ذلك باستخدام النعت "قديم"، مع احتمال كونه صفة للطلل لا للحقب. والأمر سيان فلو كان للطلل فالقدم سببه مرور الزمن، ولو عدّ للحقب نفسها فهو صفة ملازم لها. ومن هنا يظهر دور الزمن في إحداث حركة سلبية على المكان، فالتعفية عاملٌ من عوامل مرور الزمن. فما أن رحل القوم عن المكان حتى بدأ التغير. ويتمثل في الأبيات ثنائية في ( التغير، والرسوم البائنة). وهذه الرسوم تطل بصورة تدل على الثبات، كأنها الوشم في معصم الفتاة.

وقد كرّر الفعل "عفا" في صدر البيت الرابع مبيّناً شموليته للأماكن المذكورة. إن مرور الأيام على رحيل القوم من ديارهم وتغير معالمها، ينقلنا من الماضي الذي كانت عليه الديار وأهلها إلى الحاضر الذي يعيشه الشاعر، ويقف خلاله على الأطلال. فالوقوف يجمع بين الماضي المنقضى والحاضر الكائن.

أما الدكتور حسن البنا فقد حاول الوقوف عند المقدمة الطللية من خلال مشكلة النسب في النقد القديم. فقد وصف المقدمة الطللية وصفاً يكشف عن عناصر البنائية من خلال تحليل لبنية القصيدة، ورأى أن الأطلال تقف مثلاً جيداً لفكرة العمل الأدبي بوصفه حدثاً كلامياً أو لحظة حوارٍ بالغ الطول محتفظة بخصوصيتها التاريخية، وتفرداً الفني<sup>(3)</sup>.

(1) تحمل: ترحلوا. بانوا: ذهبوا.

(2) بطن ساق: موضع. أكثبة: ما تجمع من الرمال. العجّالز: موضع. القصيم: ج قصيمة: رمال تثبت الغضى.

(3) انظر، البناء، حسن، الكلمات والأشياء نُحِثُ في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 47.

ويذكر الدكتور حسن البنا أن هناك أسلوبين في تحليل القصائد الجاهليّة: الأول يكشف عن شخصيّة المحلل أكثر مما يكشف عن شخصيّة القصيدة، والثاني: تحليل للقصائد يتم من خلال مداخل نظريّة مختلفة<sup>(1)</sup>.

وقد سعى البنا في تحليله البنيويّ إلى الكشف عن أنماط القصيدة، وجاءت نظريته نظرةً رأسيّةً كاملة تتقاطع مع النظرة الأفقيّة من خلال شعراء آخرين في الوقت نفسه، وهذا يساعده في كشف الأنماط المثلثة للقصيدة المدروسة. وثمة نمطان للمقدمة الطلليّة في القصيدة الجاهليّة: نمط القصيدة الثنائيّة في شرائحها، ونمط القصيدة الثلاثيّة في شرائحها. لقد قام البنا بدراسة مجموعة كبيرة من مجموعات الشعر العربي الجاهلي، ودواوين الشعراء الجاهليين مع استبعاد أي قصيدة فيها إشارة إسلاميّة. ورصد للقصيدة الثنائيّة خمسة أشكال، والقصيدة الثلاثيّة شكلين:

#### \* أشكال القصيدة الثنائيّة:

1. مقدمة طلليّة + ناقة (21 قصيدة).
2. مقدمة طلليّة + فخر شخصي (26 قصيدة).
3. مقدمة طلليّة + هموم متصلة بالمقدمة أو مقابلة لها (46 قصيدة).
4. مقدمة طلليّة + فخر شخصي أو قبلي (44 قصيدة).
5. مقدمة طلليّة + رثاء أو مديح (25 قصيدة).

#### \* والقصيدة الثلاثيّة:

1. مقدمة طلليّة + ناقة + فخر شخصي أو قبلي (35 قصيدة).
2. مقدمة طلليّة + ناقة + مديح أو رثاء (15 قصيدة).

(1) انظر، المرجع السابق، ص 69.

لقد أقام البنا دراسته على متتين وعشر قصائد شملت قصائد تامة وأخرى غير تامة. وبين أن لكل شكل من الأشكال السابقة خصوصية يتميز بها. وقد ذكر بعض الملاحظات على كل شكل من هذه الأشكال. فالشكل الأول من القصائد الثنائية يقتصر على جزأين فقط هما: المقدمة الطللية والناقة. وكان بعض الشعراء يقدم الجزء الطللي قصيراً وبعضهم يبسط الحديث فيه.

والشكل الثاني سماه البنا قصيدة الذكرى، وأكد أن ركوب الناقة في هذا الشكل هو وصف للذات، وقد تميّز الإطار النسيبي في هذا الشكل بقيمة مركزية. أما الشكل الثالث ففيه قسمان يجمع بينهما غياب الناقة، والشاعر في هذا القسم يعاني الهموم التي تثيرها الأطلال والموضوعات النسيبية، والقسم الأول: وقوف الشاعر عند حد تعرف الديار، والاسترسال في قول الحكمة عن الدهر والأخلاق والموت... وبين هذين الطرفين إما أن يتحرك الشاعر داخل النسيب شاعراً بالشوق، وإما أن يتذكر أهله والأماكن الخالية. والقسم الثاني ليس فخراً فحسب بل موثلاً أيضاً.

لقد سمى الشكل الرابع باسم (النشيد)، وفيه نموذجان: أحدهما يجمع فيه بين الفخر الشخصي والقبلي. والثاني يقتصر فيه على الفخر القبلي، الذي يختلط بالهجاء أحياناً. أما الشكل الخامس: فينتقل فيه الشاعر من المقدمة إلى المدح أو الرثاء من دون ناقة، وعادة ما تكون الرسالة مركزة حول أشخاص وأماكن تاريخية.

والقصيدة الثلاثية تميّزت كذلك باشتغالها على نماذج لكل نمط، فالنمط الأول له ثلاثة نماذج: مقدمة، وطلل، وفخر. والنموذج الثاني تصغر فيه المساحة، وآخر يكون دور الناقة فيه مختصراً، وهذا الشكل يحتل مساحة واضحة ويقوم بدور أساسي. أما الشكل الثاني: وهو قصيدة مدح أو رثاء وفيه يسلي الشاعر ما يشعر به من هم متصل بالمقدمة الطللية<sup>(1)</sup>.

إنّ التقسيم الذي قدمه البنا يؤكد أهمية لوحة الطلل في القصائد المدروسة أيّ كان موضوعها.

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء نبحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 78 - 92.

وللشاعر الجاهلي خصوصية تتجلى في المقدمة الطللية من خلال رغبته العميقة في أن يتحول هو نفسه إلى طلل، أو أن تتحول القصيدة ذاتها إلى طلل بما ينطوي عليه الطلل من توتر وتكافؤ ضديّ، ويتمثل ذلك في ذاتية الشاعر. حتى الزمن فينطوي على كثير من الذاتية والتجريد، فمروره يلحظ بشكل ملموس، من خلال التغيرات الفيزيائية في الأماكن. ويعي الشاعر الطلل مباشرة، فعند ذكره للديار يظهر عليه الحزن والأسى مباشرة، وهذه العاطفة تغلب على المقدمة الطللية، ويعبر القدم عن مرور الزمن ويستشهد لنا بيت للقيط بن يعمر الإيادي مبيّنًا أن لقيطاً قد أطلق الزمان إطلاقاً<sup>(1)</sup>. يقول لقيط<sup>(2)</sup>:

فتعفت بعد الرباب زمائنا      فهي قفرٌ كأنها عيهم<sup>(3)</sup>

ويرى الباحث أنّ رؤية البنا المتمثلة بتحوّل الشاعر إلى طلل، ستزيد المعاناة التي يشعر بها الشاعر. فكيف به يضعه في عداد الطلل الذي يسبب له هذه المعاناة؟ يقول النابغة<sup>(4)</sup>:

يسا دار "مئة" بالعلياء فالسند      أقوت وطال عليها سالف الأمد<sup>(5)</sup>  
وقفت فيها أصيلاً أسائلها      عيت جواباً وما بالربع من أحد<sup>(6)</sup>  
إلا الأواريّ لأيا ما أبينها      والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد<sup>(7)</sup>  
أمست خلاءً وأمسى أهلها احتملوا      أخنى عليها الذي أخنى على لبد<sup>(8)</sup>

(1) انظر، البناء، حسن، الكلمات والأشياء، بحث في التناليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 137 - 139.

(2) ديوان لقيط، نقلاً عن الكلمات والأشياء، حسن البناء، ص 342.

(3) عيهم: اديم املس.

(4) الديباني، النابغة، ديوان النابغة، ص 19 - 20.

(5) مئة: اسم امرأة. العلياء: المكان العالي. السند: السفح. أقوت: خلت.

(6) أصيلاً: العشي.

(7) الأواري: ج أري أي الآخية وهي ما يشد به الدابة. المظلومة الجلد: الأرض الجلد التي حفر فيه حوض. على غير استحقاق.

(8) أخنى عليها: بذلها ثم حال لآخر. لبد: اسم نسر يروى أنه للقمان بن عاد وقد عاش طويلاً.

خاطب الشاعر الديار التي مرّ عليها الزمن الطويل، وقد أعطى للزمن أهمية بارزة إذ كرر الألفاظ الزمنية في معظم الأبيات؛ ليؤكد فاعليته في المكان الذي قد يعكس ما في خاطر الشاعر. ويأتي استخدام التعابير الزمانية قوياً محكم النسيج يفت في عضد الدلالة الزمانية التي يقصد الشاعر إظهارها. فمن هذه التعابير: سالف الأبد، والأصيلان، والفعل أمسى، ولم يكتف بذلك فحسب، وإنما عمد إلى آلية التناص<sup>(1)</sup>. والقصد من هذا التناص الإشارة إلى طول الزمن الذي مرّ على ترك الديار. ومع هذه الدلالات القويّة فلا نجد أيّ إشارة لرغبة الشاعر في التحول إلى طلل. بل لا نستطيع تأويل أيّ إشارة لذلك.

أما المكان فرأى أنّه يظهر بعلاقة مزدوجة الأبعاد، وهذا الازدواج قد يكون موحد الدلالة، فالمكان أثر للصراعات الإنسانية من ناحية وللطبيعة من ناحية أخرى، والتركيز على المكان يخلق مدى عظيماً وتركيزاً للتأمل وتكريساً للانعكاس<sup>(2)</sup>.

وعند حديثه عن العناصر الطبيعية في صورة الطلل يقسمها إلى نوعين: نوعٌ يحمل طبيعة أرضية تنمو مثل: النباتات، والحيوانات، وتتكاثر هذه العناصر وتتوالد. والنوع الآخر ذو صورة سماوية عنيفة ذات تنوع، تجمع بين الثبات والتغير، فتدوم ولا تدوم وتؤثر على الطلل بحكم سقوطها عليه<sup>(3)</sup>. ومن أهم العناصر السماوية المطر الذي عدّه أبو سويلم محوراً أساسياً تدور حوله القضايا والتطلعات في الوقفة الطللية، وقد ظهرت صورة المطر في الشعر بصورتين: صورة دمار، وهلاك، وخراب. وأخرى صورة غوث، ورحمة، وحياة<sup>(4)</sup>. فعلى الشاعر أن يستلهم كلّ عناصر الطبيعة ويحاكيها، وقد أكد عدنان غزوان أن الشاعر الجاهلي لا بدّ أن يستثمر في مقدمته مظاهر الطبيعة الصامتة والناطقة؛ لأنها رموز لتجربة حيّة<sup>(5)</sup>.

وحين يعود ليعلل تعدد الشرائح في القصيدة الجاهلية، فيربط بين المقدمة الطللية والمحبوبة، فيرى أنّ الديار المقفرة سبب في تذكر الشاعر للمرأة. فقد يلتمس وسيلة للخروج

(1) يبدو التناص من خلال استحضار النابغة لنسر لقمان، الذي رؤي عنه أنّه عمّر طويلاً.

(2) انظر، البناء، حسن، الكلمات والأشياء، ص 140.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 141.

(4) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص 133 - 134.

(5) انظر، غزوان، عدنان، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006، ص 45.



من عبء الإحساس بالانفصال، وقد بدأ بتذكّر المحبوبة التي رحلت متخيلاً عودة لقائها، لكن الديار المقفرة تؤكد بعده ، فيعمد إلى استعمال الزمن الحاضر إشارة إلى نفسه. ويأتي رحيل الظعن في مرحلة سابقة للوقوف على الأطلال فهو لحظة فراق، فثمة لحظتان: الأولى: في الماضي والأخرى في الحاضر وتبرز العلاقة بين الظعن والأطلال وهي أنّ أهل الديار هم أنفسهم أهل الظعن الراحلون<sup>(1)</sup>.

وعدّت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش الشكل الثلاثي في الشعر أمراً مسلماً به، ويعود إلى قواعد الشعر العربي وقوانينه الشكلية والمعنوية<sup>(2)</sup>.  
ويحمل البنا الطلل دلالة تتوافق وحال الشاعر ففي مقطوعة امرئ القيس التي قالها يذكر علته<sup>(3)</sup>:

لَمَنْ طَلَّلْ دَائِرَ آيَةٍ	تَقَادَمَ فِي سَالِفِ الْأَخْرُسِ <sup>(4)</sup>
فَأَمَّا ثَرِينِي بِبِي عُرَّةٍ	كَأَنِّي نَكِيبٌ مِنَ النَّقْرِسِ <sup>(5)</sup>
وَصَيَّرَنِي الْقَرْحُ فِي جَبَّةٍ	تُخَالُ لَيْسًا وَلَمْ تُلْبَسِ <sup>(6)</sup>
تَرَى أَرَّ الْقَرْحِ فِي جِلْدِهِ	كَنَقَشِ الْخَوَاتِمِ فِي الْجَرْجِسِ <sup>(7)</sup>

يرى البنا أنّ الدافع في وقوف الشاعر على الطلل هو المناسبة التاريخية ورثاء الذات. ولا يقف الشاعر على الأطلال وقوفاً تقليدياً وإنما يحاول أن يفهم علاقات الزمان والمكان،

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء، ص ص 147 - 149.

(2) ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد الستون، ج 1، كانون الثاني 1985، ص 55.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 354.

(4) الدائر: البالي. الأخرس: ج خرس وهو الدهر.

(5) العرّة: القرحة في الجسم. نكيبٌ من النقرس: مصاب بداء النقرس وهو ورم يحدث في مفاصل القدم.

(6) اللبس: الثوب الذي يلبس.

(7) الجرجس: الشمع والطين الذي يجتم به.

ولم يظهر إنكار الطلل؛ لأن حدوثه يفجأ العين ولكن تظهر الحاجة إلى فهم السؤال عن بنية الطلل خاصة أن الشاعر في مقام رثاء لذاته. وامرؤ القيس في نظر البنا كأنه يقول هذا طल्ली علامة على حياتي، وهو قبري علامة على مماتي. فصاحب الطلل صاحب حق في الوجود ومن لا طلل له لا وجود له<sup>(1)</sup>.

ولكن تبدو هذه الرؤية رؤية فلسفية لا رؤية بنيوية بمحورها حسن البنا. إن ما قام به البنا هو النظر في المقدمة الطللية وإجراء دراسة في شرائحها البنيوية، وتقسيمها، وهذا يغني دراسته. وقد ركز على الزمن ودوره في الطلل ولم يغفل جانب المكان في دراسته، فقد ربط بين المكان والزمان.

لقد وقفت ريتا عوض عند مقدمة القصيدة الجاهلية متخذة قصيدة امرئ القيس أنموذجاً، وقدمت دراستها البنيوية بمهاد نظري، حاولت من خلاله ردّ الدعاوي التي شككت في وحدة القصيدة الجاهلية، ولا سيما معلقة امرئ القيس؛ لأن الوحدة العضوية هي معيار جودة القصيدة، وذروة ما يطمح الفن الشعري إلى تحقيقه. ورأت أن النقد لم يصلوا إلى اكتشاف الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية؛ لأنهم التزموا بالتفسير الحرفي للمعاني، وعدّوا الصورة الشعرية انعكاساً لصورة الواقع ومحاكاة الأحداث الواقعية التي عاشها الشاعر ثم وصفها في شعره<sup>(2)</sup>. ومثال ذلك معلقة امرئ القيس<sup>(3)</sup>.

ترى ريتا عوض أن الوقوف على الأطلال هو فعل طقسي ينطوي على الشعور بالرهبة والاحترام؛ لأن الإنسان يقف أمام القوى التي يخافها أو يحترمها. وخير مثال على ذلك وقوف الإنسان أمام الميت، أو كبير السن. فهذا الإحساس جعل الجاهلي يقف على أطلاله، حتى غدا طقساً تقليدياً شعرياً، وأسندت رأيها على دلالة من النص نفسه، فبيّنت أن وقوف رفاق الشاعر معه هو فعل اجتماعي بدا من خلال الفعل (قفا) مستنداً على التشية؛ لأن الألف توحى بالتسامي ولأن الهم الذي يؤرقه هو هم جماعي. فتقول: ولقد وقف

(1) انظر، البنا، حسن، الكلمات والأشياء، ص ص 217 - 218.

(2) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 174.

(3) انظر، هذه الدراسة. ص 46.

العربي على الطلل لإحساسه بأنه صورة للزمن الذي يسلب الحياة من الإنسان والحيوان، والأرض، فانتصب أمامه خاضعاً وخائفاً يملأ قلبه الأسى، ولكنه أبى الرضوخ وتطلع إلى تحقيق الانتصار. ولعل ما يعزز الافتراض بأن للوقوف مدلولاً طقسياً، وأن الشاعر لم يقف وحده، بل جعل ذلك الوقوف فعلاً اجتماعياً يشاركه فيه آخرون، فأوحى من الكلمة الأولى في أن لا يروي حدثاً شخصياً ولا يعبر عن همّ ذاتي بل يشارك في فعل اجتماعي ويستلهم تراثاً ثقافياً<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث أنّ تعميم هذا الحكم فيه موافقة كبيرة للشعر الجاهلي، فالكثير من الشعراء وقفوا على الأطلال وخاطبوا الرفيق. فقال لبيد<sup>(2)</sup>:

ألم تلمم على الدمن الخوالي      لسلمى بالمذانب فالقفال<sup>(3)</sup>

وقال زهير<sup>(4)</sup>:

كم للمنازل من عام ومن زمنٍ      لآل أسماء بالقفين فالركن<sup>(5)</sup>  
فقلت والديار أحياناً يُشطّ بها      صرف الأمير على من كان ذا شجنٍ<sup>(6)</sup>

لصاحبيّ وقد زال النهار بنا      هل تؤنسان ببطن الجوّ من ظعنٍ<sup>(7)</sup>

(1) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ص ص 185 - 186.

(2) ديوان لبيد ابن أبي ربيعة، ص 90

(3) تلمم: تقف. الدمن: آثار الديار. المذانب والقفال: مواضع.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 278 - 279.

(5) القفان: مثني قف وهو وادٍ في المدينة. الركن: موضع في اليمامة.

(6) يشطّ: يبعد. الأمير: الذي يامر القوم بالمسير فيصلرون عن رأيه. الشجن: هوى النفس.

(7) زال النهار: ارتفع. تؤنسان: تبصر. الجو: اسم موضع.

لقد ربطت ريتا عوض الوقوف على الأطلال بمأساة حضارية جماعية، حولت الحياة المدنية إلى مجتمع رعوي؛ بسبب الجذب الذي يحل على المكان مع مرور الزمن، وكل هذا يجعل الإنسان يبحث عن الخصب. فالمأساة التي حلت على العربي في ذلك الزمن مأساة الجذب والتصحّر الذي أفنى الخصب، فانعكس ذلك على الإنسان العربي في تلك اللحظة أو ذلك الزمن، مما قاده إلى الترحل وعدم الاستقرار بحثاً عن عنصر يوفر له الخصب، والعامل الرئيس لتوفر الخصب هو الماء. ومن هنا يكتسب الماء أهميته، لكن الماء غير موجود فلا بدّ من معادل له، فيأتي البكاء على الأطلال تعويضاً عن الماء الذي حبسته السماء ورفضت أن تروي الأرض المجذبة به، فالبكاء صيغة من صيغ الاستسقاء. وقد صرّحت أنّها تعارض في ذلك سوزان ستيتكيفيتش<sup>(1)</sup>، التي رأت أن الدموع رمز للجذب: "في مطلع معلقة امرئ القيس يتضح انقطاع الشاعر عن الماضي وفشل الخصب والعلاقات الاجتماعية. ويظهر ذلك في بكاء الشاعر أي جريان الدموع المألحة التي ترمز إلى الجذب"<sup>(2)</sup>.

لقد اتخذت ريتا عوض الصورة الشعرية منطلقاً لدراسة بنية القصيدة الجاهلية حتى إنها قدمت تحليلها بصورة فنية جميلة فقد جعلت الزمن ككتاب يحمل في طياته أشياء كثيرة، منها: صورة الحبيب ومنزله. وبينت أنّ هذه الحبيبة هي تأثير أسطوري وديني، فللمرأة علاقة بالرجل تكمن في تشكيلها منه، وأنّ هذه المرأة أمّ، ذات مصدر توليد وعطاء، فصورة المرأة تحدّ للزمن وعكس لمجرياتة. ويحمل الزمن في ثناياه (المنزل) الذي يعد رمزا من رموز حضارة الإنسان التي أبدعها لمواجهة احتياجاته، فهو الملاذ والمأوى<sup>(3)</sup>.

لعلّ ريتا عوض تنطلق من نظرة أشمل للحظة الزمنية التي يعيشها الشاعر، فوق الوقوف على الطلل قد يكون وقت جذب وتري ستيتكيفيتش، لكن كثيراً ما يرافق الجذب مجيء السيول كما هو الحال في معلقة لبید.

وإن ريتا عوض في نظرتها للزمن ترى أنّ الديار تقفر فقد هجرها كلّ شيء حتى الآرام، مع العلم أنّ الآرام ارتبطت به في التراث الشعري العربي، فكان الرحيل صار

(1) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ص 187.

(2) ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقس العبور، ص 73.

(3) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ص 188.

رحيلين والزمن زمنين. فأبيات معلقة امرئ القيس الثلاثة الأولى، تكتمل صورتها الطليّة، وبهذا الاكتمال ينتهي زمن الأطلال المؤلف من أزمان، الأوّل: زمن الوقوف على الطلل، والثاني: زمن الذكرى حينما كانت الحبيبة تسكن هناك، والثالث: زمن حياة الأرام في تلك الرسوم المقفرة وزمن رحيلها. وينقلنا الشاعر إلى زمن جديد هو زمن غداة البين، ويعود إلى زمن الوقوف على الأطلال في قوله: "وإنّ شفائي عبرةٌ مُهراقةٌ، فقد طلب في مطلع المعلقة الوقوف والبكاء، وها هو الآن يبكي. وتعود القصيدة إلى زمن سابق للطلل وهو زمن رحيل أم الحويرث ورباب، فيصوّر الفراق بصورة بعيدة عن الواقع؛ إذ أطلق الأسماء وأراد بها دلالات رمزيّة انطلاقةً من كون الشعر فن وليس صورة للواقع. وتؤكد ريتا عوض أن الشاعر واجه الزمن، وانتصر عليه لكنه انتصر عليه بفنه لا بسيفه، فالزمن خصم لا يقهره السيف<sup>(1)</sup>.

يرى الباحث أنّ ريتا عوض لم توفق في هذا الحصر للشعر؛ لأنها أكدت في موضع سابق أنّ الأطلال فعل طقسي يقوم به الشاعر شاء أم أبى، فكيف بها الآن تعزو الأسماء لعاملٍ فنيٍّ لا لعامل التعبير عن واقع الشاعر؟!

وتؤكد الخصب الذي ظهر أوّل القصيدة ببكاء الشاعر في موضع آخر باستخدام كلمة سمرة التي تعد في التراث العربي رمزاً للخصب، والجني. ولم تكتف بذلك، بل جعلت السمرة معادلاً مكافئاً لنساء الحي اللاتني يرمزن للخصب والنماء. وثمر الحنظل عامل أساسيٌ كذلك فقد جعل الشاعر يتفجر بالدموع، لعل الدمع المنسكب يعوض الخصب المفقود.

ويبقى طرح ريتا عوض مثاراً للتساؤل، فهل هذا التحدي الفني الذي أشارت إليه تحدٍ مقصود أم جاء عفواً الخاطر؟ وفي تناولها لقصائد غير المعلقة، ركزت تركيزاً واضحاً على الزمن ففي قول امرئ القيس<sup>(2)</sup>:

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 190 - 194.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 86.



قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان  
أنت حجج بعدي عليها فأصبحت  
ورسّم عفت آياؤه منذ أزمان<sup>(1)</sup>  
كخط زبور في مصاحف رهبان

إنّ هذا المقطع يؤكد البعد الأسطوري للصورة الطليّة بما تشتمل عليه من تقليد في يرسخ أجزاء القصيدة، فقد أعاد الشاعر عبارة "قفا نبك"، ومسألة الزمن محور التجربة الشعرية وقد كانت أساساً اعتمد عليه في تجربته الفنية<sup>(2)</sup>. وساق ريتا عوض أمثلة أخرى لتؤكد أسطورية الوقفة الطليّة، منها: ذكره لابن حذام الذي يذكر في قوله: "نبكي الديار كما بكى ابن حذام"، وعند ذكر الشاعر أسماء الأمكنة الجاهلي أسماء الأمكنة دلالة واضحة على هذا التصور<sup>(3)</sup>.

لقد جاءت نظرة ريتا عوض للمقدمة الطليّة نظرة شاملة، فاستطاعت أن تفسرها تفسيراً ذا علاقة بواقع الشاعر.

وينظر سامي سويدان إلى الأطلال نظرة مغايرة من خلال تحليله لمعلقة لبید، فيرى أنّ الأطلال تحتل رؤية ثنائية متكونة من القطع والوصل، يحكمها النص، ويعمّ جميع عناصرها. فوقوف الشاعر على الديار الدارسة يعلن انقطاعاً حاصلاً وقائماً في ذلك المكان، وهذا الانقطاع عامّ زمكاني، وهو انقطاع إنساني كذلك، سببه الاندثار، والانداس، والبلى الذي حصل بفعل الزمن وطول انقضائه، وهذا الانقطاع يتصل بآخر، فيتصل برحيل الناس ونسائهم إلى مكان آخر، فيدعو نفسه إلى التعامل مع الآخرين بأن يقيم وصلاً بمن يحسن معاملتهم<sup>(4)</sup>.

(1) عرفان: ما عرف من علامات الدار.

(2) انظر، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ص 344 - 345.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 357.

(4) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص 217.

لقد جعل سويدان الوقوف يمثل اتجاهاً: الأول: انقطاع العلاقة مع القوم الراحلين، والثاني: التواصل مع الأشخاص الملازمين الذين يظهرون في قصائد الشعراء<sup>(1)</sup> والفاعلية في هذا الأمر هي فاعلية الزمن، فمرور الزمن جعل الشاعر يعيد الصلة بمن قطعهم. ويمثل انتصار الشاعر للوصل تعبيراً عن تطلع داخلي عميق إلى وصل بالمرأة، فالشاعر يستدعي المرأة في المقطع الطللي. والبعد الإنساني دافع قوي في الأطلال، فالأطلال كنقش الكتابة على الحجر، والكتابة بفعل الإنسان<sup>(2)</sup>. وخير الأمثلة على استدعاء المرأة في الأطلال: قول الطفيل الغنوي<sup>(3)</sup>:

عرفتُ لليلي بَيْنَ وَقْطِ فَضْلَعِ      منازلَ أَقْوَتِ مِنْ مَصِيفِ وَمَرْبَعِ

وقال زهير<sup>(4)</sup>:

صحا القلبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بِاطِلُهُ      وَغَرِي أُنْراسُ الصبا وَرواحِلُهُ<sup>(5)</sup>  
وقال المرقش الأكبر<sup>(6)</sup>:

ديارُ أسماءَ التي تَبَلَّت      قلبي فَعِني ماؤُها يَسْجُمُ<sup>(7)</sup>

وهذا الحارث يتساءل متوجعاً عن ديار المحبوبة، ويأتي هذا التساؤل في إطار الشوق إلى المحبوبة نفسها. فيقول<sup>(8)</sup>:

(1) انظر مطلع معلقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة، والبيت السابع من معلقة زهير...

(2) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص 218.

(3) ديوان الطفيل الغنوي، ص 103.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 45.

(5) باطله: صباه وهواه.

(6) ديوان المرقشين، ت كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 67.

(7) التبل: العداوة. تبلت قلبه: إخضاعها لإياه. يسجم: يقطر.

(8) ديوان الحارث بن حنظلة، إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص 48.

## لَمَنْ الدِّيار عَفُون بِالْحُبْسِ آياتُها كَمَهْارِقِ الْفُرسِ<sup>(1)</sup>

يمثل الوصل عند لبيد محاولة فاشلة، إذ تصطدم بقطع الآخر، وهي محاولة عبثية قام بها الشاعر، فالشاعر ينظر إلى الديار ويرى ما حلّ بها من بلاءٍ، وهذا التغيير يدعوّه إلى طول التأمل ليلحظ فعل السنين (العامل الحقيقي) وقد أعلن الكثرة دون تحديد (كثرة السنوات) وأنه أعلن اكتمالها، وهذا الاكتمال يعيد الشاعر إلى الزمن السابق لقطع الصلة بهذا المكان، ليقيم من هذا التماثل الزمني الفارق بين الأنس والوحشة فالإنسان غائب والوحش حاضر، والبناء دارس والطبيعة يانعة<sup>(2)</sup>.

وللمكان أهمية بارزة في تحليل سويدان، فاستمرارية وضوح المكان تأتي من ارتفاع البيت وتوالد الحيوانات وانسجامها؛ لتعيش بأمان. كما أن السيول تكشف آثار الديار الدارسة وتوضحها. فالآثار كأنها كتابة في صحفٍ، وهذا جو استحضاريٍّ يحوّل القصيدة إلى ذاتية تبين موقف الشاعر الخاص إزاء الطلل، وهو موقف الوصل بهذا البعد الإنساني القائم فيه، فيقف عند الطلل ويتأمله ويتصل به من خلال سؤاله الذي يستجيب للاستدلال، لكن هذا السؤال عبثي: "فوقفت أسألهأثم يستدرك الشاعر مباشرة في سؤال العارف استحالة الإفضاء إلى نتيجة فيه، فلا جدوى من التوجه إلى تلك الحجارة الصلبة التي لا تفصح في تعبيرها، فمحاولة الوصل الجارية في هذا البيت تصطدم بقطع باتر ونهائي<sup>(3)</sup>". وقد أكد الدكتور موسى ربابعة الجدوى من عبثية هذا السؤال فالشاعر ينتقل بضمير المتكلم (الأنّا) إلى الجماعة (لحن) فكأنه ينقل الهمّ من الهم الذاتي إلى الهمّ الجماعي حتى تصبح العلاقة مع الطلل جماعية<sup>(4)</sup>.

(1) عَفُون: درس. الحبس: موضع في ديار غطفان. المهارق: الصحف.

(2) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص 220.

(3) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص 221.

(4) انظر، ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 24.

وفي حديثه عن البنية الأسلوبية للمقدمة الطللية يبين سويدان أن أول عنصر تبدأ به المقدمة هو الطباق: (محلها ومقامها)، و(غولها ورجامها)، و(حلال وحرام)، و(جود، ورهام)، و(سارية وغاد). وتعتبر هذه الطباقات عن تعميم وتكامل لا عن تضاد وتصارع<sup>(1)</sup>. أما البنية النحوية لهذا المقطع فالفعل واضح وقوي فيها، فالبيت الثالث منفصل عما قبله، وهو فصل شكلي لتواصل المعنى المعبر عن الخراب الذي حلّ بالنازل، وهذا الفصل مغاير للفصل القائم في البيت الرابع، فالبيت الرابع يعبر عن الخصب الذي حلّ بالمكان، والفصل في البيت العاشر من نوع آخر جاء باستخدام فاء الاستئناف<sup>(2)</sup>.

يسخر سويدان كل ما بوسعه لتأكيد عمليتي الفصل والانقطاع اللتين قال بهما، حتى لجأ إلى الاستخدامات اللغوية ليحقق نتيجة لما يبحث عنه. لكن هذا الفصل اللغوي ليس من الضروري أن يتناسب مع وجهة نظره.

يمثل المقطع الطللي صراعاً بين الوصل والقطع، فالمكان بديل عن الجسد المفقود؛ مما يجعل الشوق يثور في نفس الشاعر، فيبدي الشاعر عظيم الحاجة إليه والرغبة فيه، ويقدم صوراً غير مباشرة للمرأة، من هنا يتشكل المكان، وكأنه جسد المرأة الغائب، فتأمله تعويضاً عن التمعن والتأمل في جسد المرأة<sup>(3)</sup>.

ويقف سويدان عند قصيدة لامرئ القيس يدحض بها ما اتهم به من كبر، وعجز، فيقدم الدليل على العكس من ذلك بقوله<sup>(4)</sup>:

ألا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ البالي	وهل يَعْمَنَ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الخالي <sup>(5)</sup>
وهل يَعْمَنَ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ	قليلُ الهمومِ مَا يَبِينُتُ بأوجالٍ <sup>(6)</sup>

(1) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص ص 249 - 250.

(2) انظر، المرجع السابق ص 257.

(3) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص 265.

(4) ديوان امرئ القيس، ص ص 27 - 28.

(5) يعمن : بمعنى ينعم. والبيت دعاء للطلل بالنعيم، والسلامة من الآفات.

(6) أوجال: ج وجل وهو الفزع.

وهل يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدُ عَهْدِهِ  
ديارٍ لِسَلْمَى عَافِيَاتٍ بِسَلْمَى خَالٍ  
وَتَخْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًا  
وَتَخْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا  
لِيَالِي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مَنْصَبًا  
أَلَا زَعَمْتَ بِسَبَاسَةِ الْيَوْمِ أَنْسَى  
ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالٍ<sup>(1)</sup>  
أَلْحَ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ<sup>(2)</sup>  
مَنْ الْوَحْشِ أَوْ يَيْضًا يَمِيثًا مِخْلَالٍ<sup>(3)</sup>  
بِوَادِي الْخَزَامَى أَوْ عَلَى رَسٍّ أَوْعَالٍ<sup>(4)</sup>  
وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّثْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالٍ<sup>(5)</sup>  
كَبُرْتُ وَالْأَيُّ يَحْسُنُ اللَّهُوَ أَمْثَالِي<sup>(6)</sup>

يقدم امرؤ القيس في هذه المقدمة الطللية عكس ما اتهمته به بسباسة، لكن لم جاء الدليل على رجولته بهذا المقطع الطللي؟ يضم هذا القسم الأبيات التي تنطلق من التوجه إلى الطلل الخاص بسلمى؛ من أجل تذكر ماضيها. وتأتي مخاطبة الطلل مرتبطة بذلك الاتهام الموجه للشاعر، فكأنها نوعٌ من البحث عن جوابٍ أو عن مكانٍ يلجأ إليه ليرد التهمة، ويثبت عكسها، فافتتاح النص بالدعاء للطلل يدل على واقع يسوده التهافت والخراب، ويتهدده الموت والزوال. والتمني هو الطريقة المثلى للتعامل معه فالواقع سلمي، والشاعر يتطلع إلى وضع إيجابي يتناقض معه بقدر ما يتناقض خراب المكان مع النعيم والرفاهة المطلوبين له، فكان هذا التناقض لا يغيب عن الشاعر. أما التوجه للطلل فيمثل التوجه إلى الذات، فالشاعر يجد في الدار الدائرة صورة عن نفسه المتهدمة الرثة، فالمكان مرآة تعكس له أوضاعه الداخلية المضعضعة<sup>(7)</sup>.

(1) الأحوال: الأعوام.

(2) الأسحَم: السحاب الأسود. الهَطَّال: المطر الدائم. يبين أن دوام المطر واستمراره أدى إلى العفاء.

(3) الطل: ولد الظبية والبقرة. الميثاء: مسيل الوادي. الحلال: الذي ينزل به كثيرًا.

(4) الرس: البئر. أوعال: هضبة.

(5) المنصب: الثغر المستوى الثبت. ليس بمعطل: لم يعطل من الحلي.

(6) بسباسة: امرأة غيرته بالكبر.

(7) انظر، سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، ص ص 291 - 292.



ويركز سويدان على علاقة يقيمها الشاعر بين الأبيات كي تكون وحدة واحدة، عكس ما اتهمت به القصيدة العربية من تفكك، فأبيات هذا المقطع تقوم بالكشف والتوضيح، فكل بيت يضيف إلى سابقه ما يفسره ويحدده، فالنص يمضي نحو التبلور ويبدو اللجوء إلى الطلل تأملاً في ذات متهدمة كثيرة المتاعب والمخاوف. وامرؤ القيس يجري إلى هذا المكان؛ لينفي عن نفسه تلك التهمة<sup>(1)</sup>. ويرى سويدان أن الخطاب الطللي خطابٌ ذاتي<sup>(2)</sup>.

ويعترف المومني بقراءة سويدان للقصيدة الجاهلية، ويرى أنها تستحق تقدير الصواب فيها، فيقول: «وهذا أصل لا يمكن إلا أن نعترف باستقامته وأن نقدر صوابه بصرف النظر عن صحة ما يترتب عليه من نتائج أو ينبثق عنه من آراء...»<sup>(3)</sup>

وقدم الدكتور محمد غيث دراسته في محاولة لاستدعاء ملامح النص وربطها بالفكر المعاصر، وقد شمل هذا التحليل العمل، ومبدعه، في مفهوم الدراما؛ ليصل إلى تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجدلية وجهاته الدلالية الأخرى<sup>(4)</sup>. ويرى غيث أن معلقة لبيد تمثل موقفاً يتمثل بالسؤال الآتي: هل يواجه الفرد الجاهلي العالم، ويحقق ذاته بوصفه موجوداً، منفرداً، مكتفياً بنفسه؟ وقد قسم المعلقة قسمين: يتكوّن الأول من خمس وحدات، ويتكوّن الثاني من وحدتين. فيرى غيث أن لبيد يتحدث عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها في الوقت نفسه. فالمقابلة بين الفعل "عفت" وتأبّد تشير إلى منابع روحية للوعي الإنساني متمثلاً ذلك بوجود المكافئ والمماثل للإنسان وهو الحيوان، فما أن تنتهي حياة الإنسان حتى تبدأ دورة الحياة عند الحيوان. وأن وجود الحيوان في الأطلال ليس هو الغاية فحسب، وإنما يمثل ذلك صراعاً خفياً بينهما<sup>(5)</sup>.

(1) انظر، المرجع السابق، ص 293.

(2) انظر المرجع السابق، ص 295.

(3) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999، ص 122.

(4) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية، فصول، ع 2، مج 4، 1984 ص 165.

(5) انظر، المرجع السابق، ص 167.

أما المكان فيرى غيث أن العفاء يشمله ويغويه دون مراعاة له. فيشمل الحلول والإقامة، وقد استغلّ الشاعر حرف الفاء للعطف؛ لما له من قدرة في الكشف عن المعارض. وقد تدرج العفاء إلى أماكن الوجود المؤقت (محلها)، ثم يصل إلى أماكن الإقامة والقرار (مقامها). ويؤكد غيث أن هذه العملية عملية صراع كلي من صراعات الوجود، يفصح عنه الشاعر بكلّ أسى ورهبة، محاولاً جمع وجوده، متكئاً بذلك على كلمة (منى) وهي كلمة سحرية تضمن نجاته من الضياع تحت ركام الزمن، لكن الملاحظ أن منى ترتبط بالباء، وهي رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمن<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث أن سويدان أعطى (منى) قيمة طقوسية قداسية لا تبرير لها. فالكثير من الأماكن ذكرت في الأطلال، وكان هذا الذكر مجرد مكان اتصل به خيال الشاعر. فقد ذكر زهير في مقدماته الطليّة الكثير من الأماكن كقوله<sup>(2)</sup>:

دارٌ لأسماءَ بالغمرينِ مائِلَةٌ      كالوحي ليسَ بها مِن أهلِها أرمٌ<sup>(3)</sup>  
فلا لكانَ إلى وادي الغمارِ فلا      شرقيّ سلمى فلا فيدٌ فلا رهمٌ<sup>(4)</sup>

وقال امرؤ القيس<sup>(5)</sup>:

غشيتُ ديارَ الحيّ بالبكراتِ      فعارمةٌ فبرقة العيراتِ<sup>(6)</sup>  
فغولٌ فجليتُ فنفاءٍ فمتنعج      إلى عاقلٍ فالجبُّ ذي الأمراتِ<sup>(7)</sup>

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 167-168.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 101-102.

(3) الغمرين: اسم موضع.

(4) لكان، وفيد، ورهم: أسماء مواضع.

(5) ديوان امرئ القيس، ص 78.

(6) البكرات: جيالات بطرق مكة. البرقة: أرض فيها حجارة ورمل. العيرات: مواضع الأعيار (ج عير: الحمار الوحشي).

(7) غول، وجليت، ونفاء، ومنعج: أسماء مواضع.

وللمكانين غولها ورجامها قيمة يتمثل فيها الحمى (الملاذ) الذي تلجأ إليه الحياة؛ لتصدّ غارات الزمان والفناء، فهما مكانان تنكشف فيهما بعض قوى الحياة<sup>(1)</sup>.

ولضمير الهاء دور في القصيدة حسبما يرى غيث فتردده يحقق رغبة في خلود الأشياء، كما يأخذ مركزاً بالاهتمام من حيث تكوينه الحقيقي للقافية، أما التأنيث فلأن الشاعر قد انشغل بدواعي الخصب والنماء الذي ترمز إليه الأنوثة<sup>(2)</sup>.

إنّ الخصوبة التي يتحدث عنها غيث تلمس من خلال العنصر الأنوثة بدلالته الحقيقية. فقد أشار أبو ديب إلى أنّ غياب العنصر الذكوري يعني الخصب<sup>(3)</sup>، وهذه اللوحة تتوفر فيها العنصر الأنوثة ويغيب عنها الذكوري. أما ضمير الهاء فمن المؤكد أنّ الحاجة اللغوية هي التي دعت الشاعر إلى استخدامه، بما أنّ السياق يتحدث عن مؤنث وليس مذكر. ويركز غيث على الثنائيات ذاتها التي ركّز عليها أبو ديب، ويعطيها عمقاً في الدلالة، فيرى أنّ لكل منها معنى خاصاً، ولكلّ منها نمط في الاستعمال، ولتكرارها دلالة في نفس الشاعر حتى تصبح ضرباً من التعاويذ التي يستخدمها الشاعر هدفه بذلك تحقيق التأيد، وكأنّ الشاعر يجعل هذه الأبنية الدلالية بديلة لأبنية الديار التي أتى عليها الزمان، وهذا الاستعمال يعبر عن موقف وجودي وفلسفي فهي بديل العزلة<sup>(4)</sup>.

يرى غيث أنّ الألفاظ في معلقة لبید تتفاعل مع بعضها، والعبارات كذلك. فثمة علاقة بين التعرية والكتابة، وهذه العلاقة ثلاث وظائف:

1. أنّ الكتابة تهب الحياة سرّ البقاء وسحره.
2. أنّ الحياة اكتسبت الوجه الحيواني فيريد الشاعر لها الوجه الإنساني.
3. أن تتحقق الحياة الجديدة في الوعي وتتماثل مع العلاقة اللغوية، فتكون قادرة على تبادل الحوار الإنساني<sup>(5)</sup>.

(1) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبید دراسة تطبيقية، ص 168.

(2) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبید دراسة تطبيقية، ص ص 168 - 169.

(3) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 60.

(4) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبید دراسة تطبيقية، ص 169.

(5) انظر، غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبید دراسة تطبيقية، ص 171.

وللزمان دور في الخواء والعفاء فهو الآلة التي تحمل نذيراً بالعفاء، والهدم، والفناء. فبذلك يتمثل جدلٌ يقوم بين طرفين: الأول الإنسان، والثاني الزمان أو الإنسان. أما كلمتا الحلال والحرام فتمثلان نبوءة عن الحياة التي عاشتها الديار<sup>(1)</sup>.

أما الطفولة فقد أشعت معاني الوداعة والسكينة، وحققت وفرة الحياة وكثرتها. وأن الحياة أصبحت تملأ فضاء الوادي والديار، ويتبدى ذلك من خلال لفظة (بالفضاء)، ويجعل الطفولة الحيوانية بديلة لجماعة بني الإنسان<sup>(2)</sup>.

لقد جعل لبيد الأطلال مشكلة إنسانية فالديار رمز الوجود. أما الرحلة فهي منبع العفاء، وتحمل معنى الضياع، والعزلة، والموت، والفناء<sup>(3)</sup>.

لقد جاءت دراسة غيث شكلية؛ إذ افتقرت إلى الكثافة والعمق الأسلوبي. ورأى المومني أنها دراسة لا تميل إلا قليلاً إلى المصطلحات والقواعد المنهجية<sup>(4)</sup>.

ويعبر الشاعر عن جماعته من خلال أبعاد فنية وغير فنية، وقبلية وطقسية. وطقس العبور عندها سمة من سمات القصيدة العربية يجد المرء من خلاله الاندماج، ويتكون من ثلاثة أقسام<sup>(5)</sup>:

1. الفراق: وهو الانقطاع عن الجماعة.
2. الهامشية: وهي مرحلة انتقال يعيشها العابر بين المرحلتين، خارج المجتمع، ويسيطر على هذه المرحلة الغموض وعدم الاستقرار.
3. الاندماج في المجتمع وإعادة التجمع، ويمثلها الفخر القبلي.

يأتي الغرض من هذه الدراسة تأكيد التوازي بين طقس العبور والقالب الثلاثي للقصيدة العربية. والوقفه الطللية هي مرحلة من هذه المراحل.

(1) انظر، المرجع السابق، ص 172.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 174.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 177.

(4) المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 127.

(5) انظر، المرجع السابق، ص ص 59 - 60.

أما صورة الأطلال فلها أبعاد عند ستيتكيفتش تتمثل في كونها طرد من جنة الطفولة، والبراءة والطبيعة. كما تشير إلى البعد الاجتماعي البدوي، أي الانتقال من مكانٍ لآخر بحثًا عن الماء. وتشير إلى بعد حضاريّ وهو أن العرب كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة<sup>(1)</sup>.

لكن ما مدى العمق في قراءة ستيتكيفتش للقصيدة العربية؟ يرى المومني أنّها قراءة جديدة لمعلقة لبید، فكأنها تقدم النص بطريقة جديدة، ليس أمامنا إلا الإعجاب بها، فهي قراءة أفادت التحليل الأدبي. ويأخذ عليها المومني أنّها لا تقرأ من الأبيات إلا ما يتوافق مع قراءتها<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فقد جاءت دراسات البنيويين محصورة في عدد محدد من القصائد. حتى كاد أكثرهم يجتمعون على معلقتي لبید، أو امرئ القيس. أما من حيث الرؤية العامة فقد تمايزت آراؤهم في الأطلال.

فأبو ديب رأى أن للأطلال قيمة في العمل الأدبي، وهي مكان وزمان: مكان يشتمل الزمان بصورة مكانية، ويأتي ذكر المكان ليولد حيوية في المستوى الدلالي. وريتا عوض ترى أن الأطلال فعل طقسيّ سببه الرهبة والاحترام، والوقوف يرتبط بمأساة حضارية جماعية حولت الحياة المدنية إلى مجتمع رعوي.

والأطلال عند سامي سويدان لا تعدو أن تحمل رؤية القطع والوصل، ويمثل الخطاب الطلليّ عنده خطابًا ذاتيًا، وفي الأطلال بديل عن المرأة المفقودة.

ويرى الباحث أنّ ما قدمته ريتا عوض قد يكون أقرب إلى واقع الشاعر الجاهلي، لا سيّما أنّ الشاعر الجاهلي أثبت نفسه واقفًا أمام تلك الأطلال، بصورة الإنسان المتوجع لحال الديار.

(1) انظر، المومني، قاسم، في قراءة النص، ص ص 63 - 64.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 118.



أما الزمان فمحوّره عند أبي ديب الزمن الماضي، والزمن الحاضر، وتبرز فاعلية الزمن عند أبي ديب بإطارٍ ضدّي، كما يربط الزمن باللغة؛ لما لها من قدرة على تجاوز الزمن الذي يتلاشى أمام لغة الاستسلام.

وتقسم ريتا عوض الزمن ثلاثة أقسام: زمن الوقوف على الطلل، وزمن الذكرى، حين وجود الحبيبة، وزمن رحيل الحبيبة. وترى أنّه يحمل في ثناياه المنزل الذي يُعدّ رمزاً من رموز حضارة الإنسان التي أبدعها لمواجهة احتياجاته.

وتبرز فاعلية الزمن عند سويدان من خلال إعادته لصلة الشاعر بمن قطعهم. وللتسمية دورٌ عند أبي ديب إذ أعطى كلّ قصيدة تسمية تناسبها، مع أنّ هذه التسمية أرهقت سوزان ستيتكيفتش. أما ريتا عوض وسويدان فقد ابتعدا عن التسمية. ويرى الباحث أنّ أبا ديب اتبع منهجاً لنفسه، استغلّ من خلاله تسمية القصائد؛ كي يلمس الاختصار في تحليله.

## الفصل الثالث

# التفسير والمناهج النفسية والأنثروبولوجية



## الفصل الثالث

### التفسير والمناهج النفسية والأنثروبولوجية

وهي التفاسير التي نظرت إلى المقدمة الطللية في ضوء علم النفس، والوجودية، والأنثروبولوجيا. فقد قُرئت المقدمة الطللية في ضوء ذلك تبعاً لرؤية المفسرين. فقد قاربها فالتر براونه مقارنة فلسفية ذات رؤية وجودية.

بدأ براونه بنقض رأي ابن قتيبة؛ لأنه رجل يعيش بعيداً عن البادية. وللتقارب المكاني أهمية في التحليل، فقد أشار إلى أهمية نظرة القريب والبعيد إلى النص المراد تحليله<sup>(1)</sup>. وتتمثل رؤيته الخاصة باعتقاده: أن موضوع النسيب الصميم هو الموضوع الذي حرك الإنسان في كل زمان، وهو الموضوع الذي يردّه عن وعيه. والذي ينساه الإنسان من حين إلى حين وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم وزنه وأهميته. وهذا الموضوع هو اختبار القضاء والفناء والتناهي<sup>(2)</sup>.

يرى أن النسيب يثبت نظرة الوجودية القائمة في الشعر الجاهلي، فالإنسان الجاهلي قلق في حياته. ينتظر الفناء، وهذا ما عبر عنه الجاهليون في أشعارهم. وقد قدم لنا أبياتاً لعبيد ابن الأبرص<sup>(3)</sup>:

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ	فَالْقُطَيْبَاتُ فَالْدُّوبُ <sup>(4)</sup>
إِنْ بَدَلْتُ أَهْلَهَا وَخُوشَا	وَعَيَّرْتُ خَالَهَا الْخُطُوبُ

(1) انظر، براونه، فالتر، الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، حزيران، 1963، ص ص 157، 158.

(2) المرجع السابق، ص 159.

(3) ديوان عبید، ت. شارلز لايل، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2، ص ص 5، 6.

(4) ملحوب، والقطيبات، والدنوب: أماكن.

أَرْضٌ ثَوَارَتْهَا شُغُوبٌ      وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَخْرُوبٌ<sup>(1)</sup>  
إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا      وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ

ويقدم براونه أسئلة عن هذه الأبيات : هل هذه الأبيات لشاعر قديم؟ أو لأحد الشعراء الموجودين في وقتنا الحاضر؟ أما نعرف صوت هذه الصرخة في الشعر العصري حقيقة ؟ ويحمل براونه الإشارات اللفظية التي استعملها عبيد دلالات تخوِّف الإنسان من التناهي<sup>(2)</sup>.

يبدو هدف براونه بإثبات قدم الوجودية فهي نظرة قديمة حديثة، نظر إليها الإنسان الجاهلي، وينظر إليها المحدثون في وقتنا الحاضر. وهذا الأمر ليس غريباً فالإنسان إنسان في كل مكان وزمان. وفكره واحد كذلك. فما يلاحظه المحدث اليوم قد لاحظته السابقون. وما لاحظته الجاهلي يستطيع ملاحظته المحدثون.

وقد لاقى رأي براونه ردود فعل متباينة بين مؤيد ورافض، فقد أظهر الدكتور عز الدين إسماعيل في مقالة بعنوان: النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي اتفاقاً في النظرة الوجودية التي قالها براونه. وقد اتهم عز الدين إسماعيل بنسخ آراء فالتر براونه<sup>(3)</sup>.

وأكد الدكتور عاطف درابسة أن قراءة براونه أهم قراءة مفيدة لمقدمة النسب<sup>(4)</sup>. أما يوسف اليوسف فقد أنكر قراءة براونه، مبيناً أن رأي براونه يحمل سلبات كونه يتعامل مع الشاعر الجاهلي كما لو كان مسلوخاً عن بيئته الاجتماعية، وأن الشاعر يقيم علاقته مع الوجود كميثافيزيقيا، مع أن الشاعر يقيم علاقته مع الوجود كحضارة تشرطها الطبيعة.

(1) محروب: ذهب ماله.

(2) انظر، براونه، فالتر، الوجودية في الجاهلية، ص 159.

(3) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط 4، 1985، ص 129.

(4) انظر، درابسة، عاطف، مشكلات التأويل في ظاهرة النسب، مجلة يادر، العدد الثالث والأربعون، أبها، جمادى الأولى 1425 هـ، ص 12.



وسبب آخر يضيفه لنقض رأي براونه وهو أن آيات عبيد لا تمثل أنموذجاً لكل مطالع القصائد<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث أهمية آراء براونه؛ لأنها أضاءت زاوية مهمة في التحليل الأدبي للشعر الجاهلي. فالعديد من الشعراء الجاهليين أشاروا إلى الفناء في أشعارهم من خلال الألفاظ التي تدل على العفاء والزوال - لا سيما إذا ربطنا هذه الألفاظ بواقع الشعراء - . أما ما ذهب إليه الدكتور يوسف اليوسف بأن آيات عبيد لا تمثل أنموذجاً لكل مطالع القصائد . فلا بد من الإشارة إلى أن براونه لم يقدم عبيداً أنموذجاً على الحصر وإنما على سبيل المثال، كما يفعل أي مفسر في عمله. وكثيرة هي المطالع التي تشير إلى العفاء والزوال فقال المرقش الأكبر<sup>(2)</sup>:

هل بالديار أن ثجيبَ صمم	لو كان رنم ناطقاً كلم
الدار قفر والرؤوم كما	رقش في ظهر الأديم قلم <sup>(3)</sup>

وقال امرؤ القيس<sup>(4)</sup>:

لمن الديار عفون بالحبس	درست وتخشب عهداً أمس <sup>(5)</sup>
------------------------	-------------------------------------

وتحمل آراء يوسف اليوسف نظرة وجودية ، فيرى أن الموقف الطللي توليف اندغامي للحظات ثلاثة: التهدم الحضاري، والقمع الجنسي، وقحل الطبيعة<sup>(6)</sup>. ويمثل الموقف

(1) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 126 - 128 .

(2) ديوان المرقش، ص 67.

(3) رقص: زين، الأديم: الجلد.

(4) ديوان امرؤ القيس، ص 243.

(5) عفون: درسن. الحبس: مكان. عهداً: عهدك بها.

(6) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 140.

الموقف الطلليّ ترجمة لا شعوريّة للرغبة في التخلص من موقف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى، فالوقوف على الأطلال يوحى بولادة ثورة<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث أنّ هذا التفسير فيه خروج عن صلب الواقع، فمع أنّ الإسلام قد عقب هذه المراحل الزمنية، لكن لا علاقة بين هذا التغير الفكري الديني والوقوف على الأطلال. خاصة أنّه لم يرد في الشعر الجاهليّ أيّ إشارات إلى هذا التغير قبل مجيء الإسلام. وتلتئم اللحظات الثلاث؛ ليقوم بينها تجادل تمثيلي يذوّب ويصهر كلّ واحدة بالأخرى؛ فتندغم مشكلة تركيبة كليّة واحدة. ففي الموقف الطللي يظهر احتجاج الشاعر عن القيام بفعل جنسي، فيبدو احتجاج الشاعر على حجة يستقيها من واقعه مؤداها أنّ القهر الجنسي لا يشبه إلا قهر الطبيعة للحضارة، وأنّ نهاية العرق كنهاية الطلل. ويمثل الوقوف على الطلل إشارة إلى خراب مدمر بفعل الحبّاس المطر، وقلته. ويأتي هذا القحل ليكون علة للقمع الجنسي، والانهدام الحضاري. فالشاعر ينظر إلى القمع الواقع على المجتمع الجاهلي بوصفه تدميرًا وإعدامًا للموجود، فالشاعر يحمل مبدأ الانطفاء على أنّه الموت لا الحياة، لذلك مثل الطلل انهزام الحركة أمام السكون. ويربط ذلك بالنواح الذي يبيده الشاعر خلال وقفته الطلليّة. فالوقوف على الطلل رفض مبطن للقهر الموجه ضدّ الليدو<sup>(2)</sup>. وقد تناول يوسف اليوسف العديد من المقدمات الطلليّة في تحليله، منها مقدمة معلقة زهير<sup>(3)</sup>:

بحومانة الدّراج فالمثلّم  
مراجيع وشم في نواشر معصم  
وأطلاؤها ينهضن من كلّ مجثم  
فلأيا عرفت الدار بعد توهم  
ونؤيا كجدم الحوض لم يتثلّم  
ألا عم صباحًا أيها الربع واسلم

أمن أم أوفى دمنة لم تكلّم  
ودار لها بالرقمتين كأنها  
بها العين والأرّام يمشين خلفه  
وقفت بها من بعد عشرين حجة  
أثافي سفعًا في معرّس مرجل  
فلما عرفت الدار قلت لربعها

(1) انظر، المرجع السابق، ص 19.

(2) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 140 - 147.

(3) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 9 - 10.

يقيم يوسف اليوسف تحليله للكشف عن صلات بين خمس مفردات: "مراجع"، "خلفة"، "أطلاع"، "صباحاً"، "واسلم". وقد اختار هذه المفردات كونها تحمل ردود الفعل الذاتي عن الواقع الموضوعي، فهي الأكثر جدلية في النص حسبما يرى يوسف اليوسف. فيظهر الشاعر مصدوماً في البيت الأول مما آلت إليه آثار أم أوفى. وفي هذا التساؤل أحدث زهير هزة في نفس القارئ، ليؤكد الفجائية على الواقع. والأطلاع سواء أكانت خيالية أم واقعية، فقد اختارها الشاعر ليعممها أو يركبها في تعميم. ولم يقدم طلاً واحداً بل استخدم كلمة ديار، وذكر أسماء أماكن متعددة، كحومانة الدراج، والمتثلّم، والرقمتان؛ لتخدم هذه الوقائية. ويحمل تحديد المكان تشبهاً بالمنهار كي يستديم. وفي لفظة "مراجع" تعبير واضح عن الرغبة في التجديد وإعادة الحضور، وتجدد لفظة خلفة الرغبة في التجديد مرة أخرى، من خلال صورة الحيوانات الكبيرة المصحوبة بصغارها، فضلاً عن قدرتها في خلق حركة عجيبة في الصورة. وهذا يدل على أنّ النص الطللي هنا جماع علاقات أو ترابطات قائمة بين الألفاظ المتجاذلة والحاملة مدلولات ما. ويؤكد ذلك التعاقب الوارد في البيت الثالث الذي يجمع بين جيلين من الحيوانات، يتوارثان الحياة والتواصل التوايدي، فالحيوانات ماثلة ومعها أطلاؤها<sup>(1)</sup>.

ويقدم في البيت الرابع العنصر الزمني بوصفه قوة تدمير، ويشير البيت إلى الاندثار، فالأطلاع أصبحت في صورتين صورة واضحة كما في البيت الثاني وصورة غامضة في البيت الرابع. فالطلل شيء لا يعرف إلا بعد "لاي"، وهذا يؤكد واقعة التهدم. ويحمل البيت الخامس قوة البرهة الصاعقة المربعة. وتأتي لفظة "واسلم" لتعبر عن نزعة الاستمرار والتوالد، وبدل مباشر وصريح عن الانهدام<sup>(2)</sup>.

ويرى الباحث أنّ ثمة اتفاقاً بين يوسف اليوسف وبراونة، إذ ينظر كلاهما إلى النص الأدبي وعلاقته بوجود الإنسان (الشاعر)، فقد أشار كلاهما إلى الوجود والفناء، وهذا حال

(1) انظر، اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ص 148 - 153.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 154 - 156.

يمر به كل إنسان وتمر به كل حضارة. والنصوص الشعرية الجاهلية تنقل لنا ثقافة أبنائها، التي عبروا من خلالها عن قلقهم حول موضوع الفناء.

ويحمل التحليل النفسي منحى فلسفياً، وهو تحليلٌ يعنى بدراسة النص الأدبي (الشعري، والثري) على أنه وثيقة نفسية تهدي المحلل إلى علاج الشاعر بوصفه إنساناً مريضاً، أو عصائياً، أو مصاباً بعقدة نفسية. فيهتم الباحثون بتحليل شخصية الشاعر من خلال إبداعه الشعري دون اهتمام بالعمل الإبداعي نفسه. فبهذا التحليل يهتم المحلل بالأسلوب والمقصود به شخصية الشاعر نفسه<sup>(1)</sup>.

يتبين أن التركيز على شخصية الشاعر، ونفسيته، وتفكيره، ولذته في الإبداع هو هدف التحليل النفسي؛ لأن النفس تصنع الأدب، ويمثل هذا الاتجاه: عز الدين إسماعيل الذي أكد أن ثمة علاقة بين الأدب والنفس، وهذه العلاقة بحاجة إلى شرح. فهي علاقة دائرية: فالأدب يصنع النفس كما تصنع النفس الأدب. والأدب يتعمق في حقائق الحياة ليضيء النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، وهذه العلاقة قديمة نظر فيها الإنسان وراح يتأملها؛ ليستكشف أسرارها<sup>(2)</sup>.

والواقع هو انعكاس نفسي لما يختلج في داخل الشاعر، وتحليل الجانب النفسي مهم في فهم الواقع المترجم عن نفسية القائل. والشعر هو شعور أو ترجمة للشعور.

ولدراسة الأدب دراسة نفسية هدف يكمن في استضاءة الحاضر بالماضي من أجل إدراك الحقيقة الحاضرة من جهة، وحسن فهم الماضي في ضوء هذه الحقيقة من جهة أخرى؛ لأن علم النفس يمتلك قدرة على تفسير بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي<sup>(3)</sup>.

لقد وقف إسماعيل على حاجة الأدب للنفس، وحاجة النفس للأدب، ورأى أن هناك حقيقة نستطيع التوصل إليها إذا درسنا النصوص الأدبية - ولا سيما القديمة - دراسة نفسية.

(1) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، بغداد، العراق، 2006، ص 11.

(2) انظر، إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، ط 4، ص 5.

(3) انظر، إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص 14.

ويقرر محمد خلف الله أن الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفس؛ لأن الأدب أروع ما تنتج نفس الإنسان، ولأنه وليد الشخصية الإنسانية، والمعبر الرئيس عما تنطوي عليه النفس من شعور وإحساس إلى جانب كونه صلة بين إنسان وإنسان<sup>(1)</sup>.

وبدأ الدكتور عز الدين إسماعيل رأيه في المقدمة الطللية بنقض رأي ابن قتيبة، حتى أوصله إلى درجة عدم الصحة، لكنه يعلل لابن قتيبة عدم امتلاكه الأدوات النقدية التي يمتلكها النقاد اليوم، على الرغم من قرب زمني من ذلك الشعر<sup>(2)</sup>.

والنسيب هو الجزء الذاتي في القصيدة يعبر الشاعر من خلاله عن موقفه من الحياة، والكون. فالحياة تنطوي على عناصر خفية أحسها الشاعر إحساساً مبهماً وقدر موقفه منها. وتشكل الأطلال إلى جانب المحبوبة جانبيين متناقضين هما الفناء، والحياة، واجتماع هذين النقيضين وارتباطهما ليس إلا تأكيداً لإحساس الشاعر بالتناقض الخارجي أو الداخلي (الباطني) وهذا تناقض وجودي في واقع الحياة<sup>(3)</sup>.  
قال زهير<sup>(4)</sup>:

لَمَنِ الدِّيارُ غَشِيَتْها بِالْفَدْفَدِ؟	كَالوَخِيِّ فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخْلَدِ <sup>(5)</sup>
دَارٌ لَسَلِمَى إِذْ هُمْ لَكَ حِيَرَةٌ	وَإِخْالٌ أَنْ قَدْ أَخْلَفْتَنِي مَوْعِدِي
إِذْ تَسْتَبِيكَ بِحَيْدِ آدَمَ عَاقِدِ	يَقْرُؤُ طُلُوحَ الْأَنْعَمِينَ، فَكُفَّ مَدِي <sup>(6)</sup>

(1) انظر، أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، مصر، 1970، ط 2، ص 21.

(2) انظر، إسماعيل، عز الدين، روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1972، ص ص 12، 13.

(3) انظر، إسماعيل، عز الدين، روح العصر، ص ص 17 - 20.

(4) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 229.

(5) الفدند: الأرض المرتفعة فيها صلاب، وحجارة. الحجر المسيل: الحجر الذي يكون في مجرى الماء. المخلد: المقيم الثابت.

(6) تستيك: تسي قلبك. آدم: الظي الأبيض. العاقد: الذي يلوي عنقه. الطلح: شجر. الأنعمان، ونهمد: موضعان.



إنّ الناظر إلى أبيات زهير كما يرى إسماعيل يجد أنّ ذكر الديار يمثل الفناء، فقد أشار الشاعر إلى عدم معرفة الديار لتغيّر ملامحها، وإن كانت تحمل صفات الظهور. فهي الكتاب الذي خُط. وتبقى السمة العامة على الديار وهي الخواء والفناء الذي يُعد رمزاً للطلل الذي وقف عليه الجاهليون. وإلى جانب ذلك تظهر ديار للمحبة، والمحبة تمثل الحياة. فقد اجتمع الطرفان (الفناء، والحياة)، فثمة علاقة بينهما، وهذه العلاقة تشير إلى التناقض الذي يشعر به المجتمع ويظهره لنا الشاعر الذي يمثل لسان القبيلة.

وَذَكَرُ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ دَائِمٌ وَمُسْتَمِرٌّ؛ لَأَنَّهُمَا شَغَلَا الشُعْرَاءَ فِي قَطْعِ النَّسِيبِ مِنْ أَشْعَارِهِمْ، وَالْإِنْسَانُ يَجْمَعُ بَيْنَ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ، لَكِنِ الشُّعُورُ بِالْحَيَاةِ فِيهِ وَضُوحٌ، أَمَّا الشُّعُورُ بِالْمَوْتِ فَفِيهِ غَمُوضٌ، وَإِبْهَامٌ، فَالْإِنْسَانُ يَشْخَصُ الْأَشْيَاءَ الْمَحْبَبَةَ إِلَى نَفْسِهِ<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث مطابقة هذه النظرة للشعر الجاهلي، فقد أكد إسماعيل أنّ الأطلال تمثل الموت والمحبة تمثل الحياة. وفي الشعر الجاهلي اقترنت المحبة بالأطلال.

لقد انطلق إسماعيل في آرائه النفسية ضمن حديثه عن الطلل من آراء فرويد بالنظر إلى الصراع في نفوس الناس الدائر بين إيروس "إله الحياة، وثانائوس" إله الموت. أي بين حب الحياة وغريزة الموت، فتوصل إلى أنّ هناك رموزاً توصلنا إلى الحياة أو الموت، والوقوف في الطلل رمزٌ من رموز الحياة. وإن كان للأطلال علاقة بالنفس الإنسانية فهي انعكاس لصراع أبدي في نفس الإنسان<sup>(2)</sup>.

ويعقب الدكتور عاطف درابسة على الدكتور عز الدين إسماعيل أنّه وظّف السيكلوجيا الفرويدية، وقد أهمل جانب التنامي وهذا يثير مشكلة من مشاكل التأويل في فهم مقدمة النسب، في إطار منهج التحليل النفسي وسبب هذه المشكلة أنّ إسماعيل علّل مقدمة القصيدة بمعزل عن القصيدة<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، إسماعيل، عز الدين، روح العصر، ص 20.

(2) انظر، إسماعيل، عز الدين، روح العصر، ص ص 20 - 22.

(3) انظر، درابسة، عاطف، مشكلات التأويل في ظاهرة النسب، ص 17.

ويرى الباحث أن الدكتور عز الدين إسماعيل أكد صدق التحليل الفرويدي ومطابقته لما عبر عنه الجاهليون منذ قرون عديدة، فقد أدرك الجاهلي حقيقة أن: الموت يبدأ منذ الوجود ( الحياة )<sup>(1)</sup>.

وفي تفسيره وقف على مقدمة الحارث بن حلزة الشكري التي قال فيها<sup>(2)</sup>:

أَذْنَتْنَا يَبِينُهَا أَسْمَاءُ	رُبُّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ <sup>(3)</sup>
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا يَبْرُقُ شَمَاءُ	ءَ فَأَدْنَى دِيَارِهَا الْخُلُصَاءُ <sup>(4)</sup>
فَالْحَيَاةُ فَالْصَفَاحُ فَأَعْنَاءُ	قُ فِتَاقٍ فَعَاذِبُ فَاَلْوَفَاءُ <sup>(5)</sup>
فَرِيَاضُ الْقَطَا فَأُودِيَةُ الشُّرُ	بُ بٍ فَالشُّعْبَتَانِ فَالْأَبْلَاءُ <sup>(6)</sup>
أَرَى مَنْ عَهِدَتْ فِيهَا فَأَبْكِي لَا أَل	يَوْمَ ذَلَّهَا وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءُ <sup>(7)</sup>

يعبر الحارث في أبياته عن حالة نفسية: "فالحارث في هذه الأبيات يحدثنا عن خطر يلوح مهدداً لأمنه النفسي ورضاه، وهو فراق محبوبته أسماء يعد عهد طويل من الاستمتاع بالقرب منها، والتنقل معها من منطقة إلى أخرى. وإن هذه الأماكن التي كانت تعجّ من قبل بالحياة هي نفسها التي شهدت غرام الشاعر وحبّه"<sup>(8)</sup>.

ويرى الباحث أن الألفاظ التي استخدمها الحارث تحمل أبعاداً نفسية، من مثل: أذنتنا، والبين، فأذنتنا من الجذر (أذن) بمعنى بمعنى طلب الأذن بالمغادرة ويحمل هذا المعنى

(1) انظر، إسماعيل، عز الدين، روح العصر، ص 24.

(2) ديوان الحارث بن حلزة، ت. إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص ص 19، 20.

(3) الإبلان: الإعلام. البين: الفراق. الثواء: الإقامة.

(4) العهد: اللقاء. برقة شماء والخلصاء: موضعان.

(5) الحياة، والصفاح، وأعناق فتاق، وعاذب، والوفاء: مواضع.

(6) رياض القطا، وأودية الشرب، والشعبتان، والأبلاء: مواضع.

(7) الدله: ذهاب العقل. يحير: من حار حوراً: رجع.

(8) إسماعيل، عز الدين، روح العصر، ص 23.

دلالة الفراق والبعد. حتى أن الموضع التي ذكرت تحمل بعداً نفسياً كالحلصاء، وأعناق فتاق، وعاذب، ورياض القطا، والأبلاء.

وفي حديثه عن العلاقة بين الحب والحياة قرر أنها علاقة متلازمة في نفس الإنسان منذ وقت مبكر، وهذا حفظ وغريزة. إذ فيه حفظ للذات وغريزة لحفظ النوع الإنساني. فمعنى الحب هنا ضمان حياة الإنسان على الأرض. ويقابل ذلك التهديد المباشر للحب الذي أعلنته أسماء وهو الفراق. وهذا التهديد متصل بروح الحارث. وتساعد البيئة أسماء ففيها خواء وعفاء وهجر. فروح الشاعر كحال الديار تعاني الجذب<sup>(1)</sup>.

يظهر إسماعيل ومنهجية نفسية الأثر النفسي الذي أثر على الشاعر بعد الرحيل، ويركز على جانب الحب وأثره على النفس. فالهجر والترك يولدان أثراً سلبياً عانى منه الحارث وانعكس هذا الأثر في رسمه للديار.

لقد جاءت آراء إسماعيل في تحليله الأدبي حاملة جوانب نفسية يطمح الشاعر في إظهارها والتعبير عنها باستخدام وسائل عدة، فحقيقة المكان النفسية تؤكد أن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا وسيلة قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فقد اقتصر الدكتور إسماعيل في رأيه النفسي على إثبات صراع يدور في نفس الشاعر، ويتمثل هذا الصراع بين الحياة والموت، موظفاً المكان الذي يعتبر الركيزة الأساسية في تذكر المحبوبة. فيرى الباحث أن هذا الموقف موقف صائب وإن كان يخلو من النظر إلى الجانب الإيجابي في نفس الشاعر.

أما الدكتور محمد النويهي فيرى أن الشاعر هو واحد من الأشخاص الذين يُعْتَوْنَ بالتأمل في أنفسهم، وينكمشون فيها ويهتمون بتدبر ما فيها من خوالج، وإحساسات، وعواطف، وفي العادة لا ينجحون في حياتهم العملية لأنه يصعب عليهم التوفيق بين أنفسهم والمجتمع؛ مما يجعل لهم علو منزلة في التاريخ الإنساني، لأن الشاعر عندما يعجز عن التلاؤم مع المجتمع يجعل نفسه ملائماً للمجتمع بأعماله وأشعاره<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، المرجع السابق، ص 23.

(2) انظر، إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص 59.

(3) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخالجي، بيروت، لبنان، 1969، ط 2، ص ص 279، 280.

والشاعر الجاهلي واحد من الشعراء الذين يشملهم حكم النويهي، ففي الوقفة  
الطللية انكمشوا في أنفسهم ونظروا فيها وتأملوا. ومع الأخذ بهذا الرأي لكن لا نستطيع أن  
ننفي حاجة الشاعر للتعبير عن واقعه كما مرّ في التفسير الواقعي.  
قال المرقش الأكبر<sup>(1)</sup>:

هَلْ تُعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا	إِلَّا الْأَثَافِي وَمَبْنَى الْخَيْمِ
أَعْرِفُهَا دَارًا لِأَسْمَاءَ فَالْـ	سَدَمْعُ عَلَى الْخَدَيْنِ سَحْ سَجَمِ <sup>(2)</sup>
أَمْسَتْ خَلَاءَ بَعْدَ سُكَّانِهَا	مُقْفَرَةٌ مَا إِنْ بِهَا مِنْ إِرَمِ <sup>(3)</sup>
إِلَّا مِنَ الْعَيْنِ تَرَعَّى بِهَا	كَالْفَارَسِيِّينَ مَشَوْا فِي الْكُمِ <sup>(4)</sup>
بَعْدَ جَمِيعٍ قَدْ أَرَاهُم بِهَا	لَهُمْ قِيَابٌ وَعَلَيْهِمْ نَعَم

لقد تدبر المرقش في هذه الأطلال، وجعل نفسه تغور في جوانب الديار كي تتعرفها،  
وتتعرف ملامحها التي غابت عنه. ونفس الشاعر في هذه اللحظة حزينة، وعيونه تسحّ الدموع  
هلعًا على ما آلت إليه الديار من خراب بعد الرحيل الذي قد يكون مشؤومًا. لقد صوّر  
الشاعر نفسه في حالة حزينة، وهذه الحالة تماثل حال الديار المقفرة.

لقد أعاد الدكتور النويهي الوقوف على الأطلال إلى البداية الأولى للقصيدة العربية،  
ففي معرض حديثه عن النسيب بين أنه عبارة عن لازمة تفتتح بها القصائد، فتتكرر فيه تجربة  
الفراق على درجة تثير الملل عند القارئ. ويعلل هذا التكرار إلى كون ذلك النسيب انعكاسًا  
صادقًا لطبيعة ذلك المجتمع<sup>(5)</sup>.

(1) ديوان المرقشين، ص 73.

(2) السح: الصبا. سجم: السائل.

(3) من إرم: من أحد.

(4) الكم: القلائس. شبه العين بالفرس.

(5) انظر، النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية، القاهرة، مصر، ج 1، ص 149.

يتضح للباحث أن التأثير النفسي للأدب، أو لنقل العلاقة بين الأدب والنفس قد وصلت إلى القارئ ذاته حسبما يرى النويهي. فالمثل حالة نفسية شعورية تنتاب القارئ عند قراءة النسيب الذي كثر تكراره في الشعر العربي القديم.

ويعيد الدكتور النويهي الوقوف على الطلل في الصورة الآتية: إن التنقل الدائم وراء الماء والكأ هو النمط السائد على أبناء البادية، وإن كان بعضهم يعيش في حضر. ولندرة الماء في الصحراء؛ كثيراً ما يحدث أن تشترك قبيلتان بماء، وكأ واحد؛ فتنشأ بذلك الصداقات والعلاقات بين القبيلتين، ومن ذلك العلاقات الغرامية بين أبناء القبيلتين، وكثيراً ما تنتهي هذه العلاقات بعدم الزواج تبعاً للتقليد السائد في الزواج بأبناء القبيلة الواحدة، وتبقى العلاقة بين القبيلتين حتى تقل المياه، فتضطر إحداها للرحيل، وتبقى الأخرى وما إن تنفذ المياه فتغادر الأخرى. ثم تدعو الحاجة الشعورية الشاعر العودة إلى الديار لرؤية المعشوقة، فيجد القبيلة قد غادرت، وهنا تبدأ اللحظة الطللية فيحزن الشاعر، ويتذكر، ويقف ويستوقف<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث صواب هذا الرد للوقفة الطللية، فالحاجة للمحبة هي الداعي المثير للعودة إلى الديار، والنظر إلى المحبة التي كانت بعيدة المنال عن يد الشاعر. فكيف الحال عند مجيئه وعدم لقائه إياها وأهلها؟ ستضطرم نفس الشاعر ويثور الشوق في نفسه، وتسيطر عليه عواطف الشجو.

وللوقوف أثر نفسي على نفس الشاعر، فعند وقوفه يحس بالحنين القوي إلى الماضي، فيبكي ما ألم به، حتى أن بعض الشعراء يجد في الأطلال ماثراً للتعجب، ويرغم بعض الشعراء أنفسهم على ترك الأحزان والأفكار السوداء والعودة إلى الحياة<sup>(2)</sup>.

فالطلل عند الدكتور محمد النويهي عامل من عوامل الحنين، ودافع من دوافع الشوق في نفس الشاعر الجاهلي، يعبر عنها بقصيدته، ضمن لوحة مفردة، وهي لوحة الطلل التي لها وقع خاص فهي أول ما يقابل السامع، وأول ما يحرك مشاعره ويثيرها.

(1) انظر، المرجع السابق النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص ص 149 - 151.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 151.



## قال المرقش الأكبر<sup>(1)</sup>:

أَمِنْ آلِ أَسْمَاءِ الطَّلُوءِ الدَّوَارِسُ      يُخَطِّطُ فِيهَا الطَّيْرُ، قَفَرٌ بِسَابِسٍ<sup>(2)</sup>  
ذَكَرْتُ بِهَا أَسْمَاءَ لَوْ أَنَّ وَلِيَّهَا      قَرِيبٌ وَلَكِنْ حَبَسْتَنِي الْخَوَابِسُ<sup>(3)</sup>  
وَمَنْزِلُ ضَنْكَ لا أَرِيدُ مَبِيتَهُ      كَأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرُّوعِ أَنَسُ<sup>(4)</sup>  
لِثَبَرٍ عَيْنِي إِنْ رَأَيْتَنِي مَكَائِهَا      وَفِي النَّفْسِ إِنْ خَلَى الطَّرِيقُ الْكَوَادِسُ<sup>(5)</sup>

وقف المرقش على أطلال محبوبته أسماء مبيتاً أن هذه الأطلال قد عفت وتغيرت، وأصبحت مأوى ومرتعاً للحيوانات، والطيور. ثم يشير إلى الذكرى التي عاشها مع المحبوبة، وهذا هو الخيط النفسي الأول الذي لجأ إليه الشاعر، ثم يشير الشاعر إلى ذهابها وهجرها الديار، إذ هجرتها منذ زمن بعيد. والهجر يحمل دلالة نفسية؛ إذ يولد التضجر في نفس المهجور. فالشاعر يمثل أحد الطرفين وهو المهجور.

وتشتد الأزمة النفسية السلبية على نفس المرقش، فيرى الديار ضنكى رغم وسعها وانبساطها - ومن المؤكد أنه لم يشر إلى ضنك المكان إلا لضعف الحالة النفسية التي تتابته - ومع هذا الحزن إلا إنه مؤمل في رؤية المحبوبة، ونفسه تائقة لذلك.

جاءت المقدمة السابقة حاملة رغبة في الإفصاح عما في نفس المرقش، من حزن، وهم، إلى جانب رغبة في لقاء أسماء. وهكذا، وكأن الوقوف على الأطلال من أهم الحالات الشعورية التي يريد الشاعر الجاهلي الإفصاح عنه.

وقد جعل الدكتور عناد غزوان الطلل رمزاً نفسياً لآلم يحس به الشاعر. فالوقوف على الأطلال والبكاء عليها، والتحسر على الذكريات الماضية، والبحث عن آثار الديار،

(1) ديوان المرقشين، ص ص 55 ، 56.

(2) الدوارس: ج دارس: وهو المكان إذا عفا. يخطط: ترعى. البسابس: القفر الخالية.

(3) وليها: ذهابها، وهربها.

(4) الضنك: الضيق والشدة. الروع: الخوف: أنس: ذو أنس.

(5) الكوادر: ج كادس وهي ما يتطير به مثل الفأل.

والمنازل، والرسوم هي رموز لتجربة الألم التي يجد فيها الشاعر راحة، ولذة نفسيتين يطمئن إليهما في التعبير عن بعض مشاعره الحبيسة<sup>(1)</sup>. فقد قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

وإن شفتائي عبرةً مهراقسة      فهل عند رسم دارس من مُعول

حسبما يرى الدكتور غزوان فإنَّ البكاء شفاءً للشاعر في تجربة حبه؛ فلأن الحب ارتبط بالمطالع الغزليَّة التي لها صلة بالواقع الاجتماعي. مما جعل شعر الغزل يرتبط بواقع أحداث عصر الشاعر، فخرجت تلك التجربة التي تحمل الألم والحُرمان إلى التعبير عن هموم الشاعر وطموحاته، وتأملاته فيما يجري حوله من أحداث. وقال زهير<sup>(3)</sup>:

هَاجَ الْفَوَادَ مَعَارِفُ الرَّسْمِ      قَفَرٌ يَذِي الْمَضَبَاتِ كَالْوَشْمِ<sup>(4)</sup>  
تُعْتَادُهُ عَيْنٌ، مُلْمَعَةٌ      تُزْجِي جَاذِرَهَا، مَعَ الْأَذْمِ<sup>(5)</sup>  
فِي الْقَفْرِ يَعْطِفُهَا أَقْبَ، تُرَى      نُسْفًا، بِلَيْتِيهِ، مِنَ الْكَدَمِ<sup>(6)</sup>

يظهر زهير مشدودًا للمكان باللفظة الأولى من هذه المقدمة، ويمثل هذا الشدَّ دافعًا حسيًّا ضمن مشاعر الحب لا الكره إلا إنَّ الشاعر عبَّر عنه بحالة حزينة، فبيَّن أنَّ رؤيته للأطلال والديار أثارت فؤاده. فصور الديار كالوشم في المعصم. وصورها مرتعًا للحيوانات. وصورة الحيوانات صورة معبرة عن حالة نفسية فبيَّن أنَّها تعتاد المكان. ويمثل الوقوف على الأطلال مظهرًا من مظاهر الشخصية الفردية النابعة من إيمانه المطلق، وحقه الفطري بحريته الشخصية<sup>(7)</sup>.

(1) انظر، غزوان، عناد، المراثة الغزليَّة في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، العراق، 1974، ص 2.

(2) ديوان امرؤ القيس، ص 9.

(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 272.

(4) معارف: العلامات المعروفة. قفر: الخالي. ذو المضبات: موضع فيه جبال.

(5) تعتاده: تألفه. عين: ج عيناء. ملمعة: بها لمع تخالف سائر لونها. تزجي: تسوق برفق.

(6) يعطفها: يثني ويغلبها إلى المرعى. الأقب: العير الضامر الخاضع. النسف: آثار عضاض الحمير. الليت: صفحة العنق. الكدم: المض.

(7) انظر، غزوان، عناد، المراثة الغزليَّة في الشعر العربي، ص 6، 7.

لقد قيّد الدكتور غزوان المطالع الطللية بالحزن. ويرى الباحث أنه لا يستطيع الاطمئنان إلى هذا الرأي؛ لأنه من غير الممكن اعتبار جميع المقدمات الطللية تذكراً لحالات مؤلمة وحزينة عاشها الشاعر.

وإن كان الدكتور غزوان قيّد المطالع الطللية بالحزن والألم فإنّ عبد الرزاق خشروم يرى أنّ الشاعر يلون الأطلال بلون القصيدة وأنها تتصلّ بالطلل اتصالاً وثيقاً، من خلال خيطٍ خفيٍّ. وهذا الخيطُ يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض: "إن تجربة الطلل لم تكن مستقلة عن القصيدة، لقد كان هناك خيطٌ خفيٌّ يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، وهذا الخيط قد يختلف من قصيدة لأخرى ولكنه موجود ... وإن موضوع القصيدة هو الذي يلون الطلل بلونه ... فنقول: إن الهرب من الواقع والذات إلى الماضي من خلال الطلل يتلون تبعاً للحالة التي يحياها الشاعر والتي يريد من خلالها أن يصبغ قصيدته بلونها"<sup>(1)</sup>.

وقد جعل خشروم الوقوف على الطلل تذكراً للماضي: "يقف الشاعر الجاهليّ بالطلل، ويصف حالته الراهنة، والتغير الذي حلّ به. وغايته من هذا تذكّر الماضي، ومقارنته بالحاضر، ويبدو الماضي أغنى، أو هكذا يتخيل المرء، فالأطلال توقظ في الشاعر ذكرياتٍ ماضيةً تحتوي على السعادة، ولهذا يقارن الشاعر الجاهليّ الماضي السعيد بالحاضر القاسي المحزن"<sup>(2)</sup>.

يمثل الطلل لحظتين الأولى ماضية يتذكرها الشاعر، والثانية حاضرة، وهما صورتان متناقضتان، فالأولى معبرة عن السعادة، والثانية قاسية محزنة.

والوقوف على الطلل والحديث عنه يخلف غربةً، وتمثّل هذه الغربة انفصالاً عن الواقع الحاضر، واتحاداً بالماضي البعيد: "وأول ما يتحدث عنه الشاعر رسوم الديار، والحديث عن الرسوم له دلالة عميقة، فهذا التفصيل والتدقيق، والحديث المطول، إنما يعني أن الشاعر يحاول أن يتحدث بكلّ دقّةٍ من دقائق الماضي، وأن يتصلّ بكلّ شيءٍ فيه."

(1) خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1982، ص 245.

(2) المرجع السابق، ص 243.

ويرى الباحث أن رأي خشروم أسلم وأقوى من رأي غزوان، فقد قيد غزوان المطالع الطللية بالحزن، بينما جعلها الآخر معبراً إلى الحزن أو الفرح ( الحب). ووقف عند مقدمات طللية، منها: مقدمة ربيعة بن مقروم<sup>(1)</sup>:

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتُ الرُّسُومَا	بُجْمَرَانِ قَفَرًا أَبْتُ أَنْ تُرِيْمَا
تُخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَمَا	أَنْتَ سَتَتَانِ عَلَيْهَا الْوُشُومَا
وَقَفْتُ أَسْأَلُهَا نَسَاقِي	وَمَا أَنَا أَمْ سُؤَالِي الرُّسُومَا
وَذَكَّرَنِي الْعَهْدُ أَيَّامَهَا	فَهَاجَ التَّذَكُّرُ قَلْبًا سَقِيمًا
فَفَاضَتْ دُمُوعِي فَتَهْنِئَتُهَا	عَلَى لَحْيَتِي وَرِدَائِي سُجُومًا <sup>(2)</sup>

وقف الشاعر على أطلال الديار يسائلها، وتذكر أيامها الماضية، فهاج قلبه السقيم، فبكى بكاءً مرّاً. فاللجوء إلى الطلل ويكاؤه يداوي القلب الحزين<sup>(3)</sup>.

وقد يلجأ الشاعر إلى الأطلال ليعبر عن الحب، فليست قيمتها كونها أحجاراً وبقايا ديار، وإنما لما فيها من ذكرى هام الفؤاد بها، قال لقيط بن يعمر الإيادي<sup>(4)</sup>:

يَا دَارَ عَمْرَةٍ مِنْ مَحْتَلِّهَا الْجُرْعَا	هَاجَتْ لِي الْهَمُّ وَالْأَحْزَانُ وَالْوَجَعَا <sup>(5)</sup>
تَامَتْ فُؤَادِي بِذَاتِ الْجَزَعِ خُرْعَبَةً	مَرَّتْ تَرِيدُ بِذَاتِ الْعَذْبَةِ الْيَبَعَا <sup>(6)</sup>

(1) ديوان المفضلّيات، ص 355.

(2) فتهنئتها: كففتها. سجم: يسجم: إذا صبّ.

(3) انظر، خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، ص 246.

(4) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، ت: عبد المعين خان، دار الأمانة، لبنان، 1971، ص 37.

(5) الجرعا: رمل يرتفع وسطه.

(6) تامت: ضللت. ذات الجزع: متنى الوادي. خرعة: امرأة.

فالوقوف هنا، مثير لأحزان الشاعر وهمومه، لكنه في الآن نفسه مسرّ عنه الهموم، ومريح لنفسه. ومن المقدمات الطليّة التي تظهر خلالها الفرحة في نفس قائلها، أبيات زهير في مدح هرم ابن سنان<sup>(1)</sup>:

قِفْ بِالْدِيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقِدَمُ	بَلَى، وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدَيْمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدِي الْأَنَسُ، وَلَا	بِالدَّارِ، لَوْ كَلَّمْتُ ذَا حَاجَةٍ صَمَمُ <sup>(2)</sup>
دَارٌ لِأَسْمَاءَ بِالْغَمْرَيْنِ مَائِلَةٌ	كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرَمُ <sup>(3)</sup>
وَقَدْ أَرَاهَا حَدِيثًا غَيْرَ مُقْوِيَةٍ	السُّرُّ مِنْهَا فَوَادِي الْجَفْرِ، فَالْهَدَمُ <sup>(4)</sup>

لقد جاءت هذه اللوحة ضمن موضوع المدح، والمدح يخلو من الحزن. فلا بدّ من نفسية فرحة يتمثلها الشاعر كي يستطيع التعبير عن صفات المدوح. وقد بدئت القصيدة بلوحة طليّة. وقد استهلها بنفي العفاء - وإن كان قد استدرك بالإشارة إليه في عجز البيت الأول - فالصورة العامة لهذه الأطلال صورة البقاء والخلود على حالها، وليس من أحد سكن الديار بعده. ونساء هل باستطاعتنا اعتبار نفي العفاء مقارن لنفي الحزن عن الشاعر؟

ويقرّر الدكتور محمود الجادر أنّ المدلول النفسي اتّجاة يُتوصل إليه في دراسة بنية القصيدة المكتملة، رغم اختفائها وراء أنماط تشكيلها المتباينة<sup>(5)</sup>. ويمثل الطلل إلى جانب النسب والظعن لوحة ظلّ الظرف البيئي والاجتماعي يمدّها بالتفاصيل اليومية التي يلتقي عليها الشاعر والمتلقي، لكنها تمتلك قدرة متميزة تجعلها منفذاً تعبيرياً لحديث النفس في

(1) ديوان زهير ابن أبي سلبى، ص ص 100 ، 101.

(2) لا الدار غيرها الأنيس: لم ينزلنا بعدي أنيس. ولا بالدار لو كلمت ذا حاجة صمم: ليس بها صمم عن تحيّي.

(3) الغمرين: مواضع. المائلة: المنتصبه. أرم: أحد.

(4) مقوية: خالية. السر، والحفر، وأغدم: مواضع. . . .

(5) انظر، الجادر، محمود، مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 6، العدد 2، 1988، ص 55.



تأملها للماضي وأحلامها الضائعة؛ لأنّ أحلام الماضي غدت حرماناً تحترّ له النفس وتمتلك مشاعرهما عليه. ويعدّ الماضي مرحلةً انقضت من حياة الإنسان لا يملك ردها ولا بعثها من جديد؛ مما يجعل الشاعر ينتزع نفسه من عالم الذكريات ليواجه الواقع، وإطلالة الشاعر على الماضي أرضية مشتركة بين الشعراء القدماء الذين مالوا إلى المقدمات الطلّية<sup>(1)</sup>.

لقد ركّز الجادر على العلاقة بين الشاعر والبيئة، ولم يغفل الماضي ودوره على نفس الشاعر عند الوقوف على الأطلال.

ويؤكد الجادر أنّ المقدمة الطلّية مهياة لاستقبال الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الآتية، التي سيتضمنها المحور الموضوعي من القصيدة. ففي مقدمة معلقة امرئ القيس يرى أنّه استطاع خلالها إيداع ملامح تجربته الموضوعية، فبدأت أطلال المحبوبة كأطلال مملكة كندة المنهارة، وأنّ بكاءه على الأطلال يمثل بكاءه على مملكته الزائلة، أما الرفيقان فهما قبيلتا كندة وحمير قد دعاهما لتبكي معه، فالبكاء يُستثار بمؤثر يقع خارج الذات<sup>(2)</sup>.

لقد وقف الجادر عند حاجة الشاعر النفسية إلى البكاء، واستطاع أن يوفق بين الرموز التي ساقها امرؤ القيس وواقعه المرير. لكن ليس بوسع الباحث إقرار ما ذهب إليه من أنّ البكاء يمثل بكاء المملكة وأنّ الصاحبين هما قبيلتا كندة وحمير.

ومن منظور أنثروبولوجي حاولت الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش تفسير المقدمة تفسيراً فلسفياً، وقد اعتمدت على آراء الأنثروبولوجي (فن جنب). وحاولت إثبات أنّ قالب القصيدة ليس قيداً شكلياً. وعرفت طقس العبور بأنّه: الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعية معينة إلى مكانة أخرى. وهذه المكانة تتم عند نقطة معينة من الحياة وتتغير في نقطة أخرى<sup>(3)</sup>.

وتضع الأطلال ضمن إطار مرحلة ينتقل من خلالها الشاعر إلى مرحلة أخرى، ونظرت في معلقة ليبد<sup>(4)</sup>:

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 59، 60.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 61، 62.

(3) انظر، ستيتكيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقس العبور، ص 58.

(4) ديوان ليبد بن ربيعة العامري، ص ص 135، 136.

عَفَتْ الدِّيارُ محلُّها فمُقامُها      مَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُها<sup>(1)</sup>  
فَمَدَّافِعُ الرِّيانِ عُريَّ رَسْمُها      خَلَقًا كما ضَمِنَ الوُحْيُ سَلامُها<sup>(2)</sup>  
دِمْنٌ تُجَرِّمُ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها      جَجَجَ خَلَوْنَ حَلالُها وحرَّامُها<sup>(3)</sup>

يمثل عفاء الأطلال وتآبد الديار، وقطع الأسباب، ومضي الزمان، وانقطاع الشاعر عن مرحلة سابقة. ويعبر عن تقهقر الحضارة أمام القوى الطبيعية<sup>(4)</sup>.

وتحمل الأطلال أبعادًا منها: الإشارة إلى الطرد من جنة الطفولة والبداءة، والطبيعة، وتشير إلى البعد الاجتماعي المناخي البدوي، وهو ضرورة الانتقال من مكان لآخر بحثًا عن الماء والمرعى. وثمة بعد حضاري يتمثل في أن العرب كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة آثارها، فتشير الأطلال إلى عصر ذهبي. وأكدت الدكتورة نستيفيتش أن الوقوف يمثل مرحلة انتقالية زاهرة<sup>(5)</sup>. أما البكاء فتعتبر أنه رمز للجذب. وحب الفلفل مظهر حضاري يعبر إليه البدوي<sup>(6)</sup>.

أرى أن آراء الدكتورة سبتيفيتش صائبة من الوجهة الانثروبولوجية؛ لأن تهديم الأطلال يتوافق مع اعتبار أنها طرد للمرء من جنة الطفولة. ورأيها في أن البكاء رمز للجذب يتوافق مع الحال العام للوضع البيئي للمجتمع الجاهلي آنذاك.

وينفي الدكتور مصطفى ناصف اعتبار الأطلال انعكاسًا مباشرًا لفكرة البداءة؛ كون العرب قومٌ رحَّلٌ تعتمد حياتهم على الانتقال فيرحلون ويتركون وراءهم الذكريات<sup>(7)</sup>. فهي فنٌ أو ضرب من الطقوس التي يؤديها المجتمع، كما أنها ليست نتيجة عقل أو حالة ذاتية فهناك قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعر كبير، فالأطلال تنبع من التزام

(1) مقام: ما طال الإقامة به. منى: موضع غير منى الحرم. غول ورجام: موضعان.

(2) مدافع: أماكن يندفع عنها الماء، الريان: اسم جبل. الوحي: الكتابة. سلامها: الحجارة.

(3) التجرم: الانقطاع.

(4) انظر، سبتيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقس العبور، ص 62.

(5) انظر، المرجع السابق، ص ص 63، 64.

(6) انظر، المرجع السابق، ص 73.

(7) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، 1981، ط 2، ص 48.

جماعي. وهذا الالتزام عائد إلى ارتباط الشاعر بمحاجات المجتمع العليا، فالوقوف على الأطلال يثير التأمل في معنى الانتماء<sup>(1)</sup>.

ويرى الباحث صحة اعتبار الأطلال التزام جماعي عند ناصف، وعدم صحة رأيه بعدم اعتبارها ناتجة عن عقل ذاتي. فكثيراً ما وقف الشعراء عند الأطلال لحاجات شخصية... ولا ننسى كثرتها في الشعر الجاهلي. فهل نردّ كثرة المقدمات الطللية إلى حاجات جماعية عامة في تلك المجتمعات. وفي الوقت نفسه رأى بعض النقاد أن الأطلال مرتبطة بالترحل والانتقال ثم العودة لرؤية المعشوقة<sup>(2)</sup>. وهذا الأمر ليس إلزاماً جماعياً.

والأطلال لا تخدم الفرد فحسب، وإنما تخدم المجتمع. فالمشاعر والأفكار التي تحملها الأطلال تفوق الفرد ونزواته الخاصة<sup>(3)</sup>. ويمثل الماضي بداية الانطلاق للشاعر الجاهلي، فلا يتحدث الشاعر ولا يخاطب الماضي إلا يبعث الماضي الذي يمثل الذكرى في نفس الشاعر. والذي يثير الذكرى الديار نفسها فالأماكن التي ذكرت في المقدمات الطللية تنبض بروعة الذكرى، وكأنّ الشاعر مشغولاً بأن يستوعب هذه الأماكن في شعره. ففي قول امرئ القيس<sup>(4)</sup>:

تري بحر الأرام في عرصاتها      وقيعانها كأنها حبّ فلفل

فالشاعر يستوقفنا عند فكرة الحب، ويعبر عن فكرة شعورية في إثبات حياة جديدة<sup>(5)</sup>.

(1) انظر، المرجع السابق، ص 53.

(2) انظر، النويهي، محمد، الشعر الجاهلي "منهج في دراسته ونقده"، ص 149.

(3) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 5.

(4) ديوان امرئ القيس، ص 8.

(5) انظر، ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 55.

ويرى الباحث صواب رأي الشاعر، فدخل وحمل عند امرئ القيس، وبرقة تهمد  
وحزان الشريف عند طرفة، وقنا الحجر ورامة عند زهير ... كلها أماكن تثير أشواق  
الشعراء، وترتبط ارتباطاً مباشراً بحياتهم.

أما في كتاب ناصف (صوت الشاعر القديم) فإنه يبدو وكأنه مناقضاً رأيه هذا، فعلى  
الرغم من الدلالة التي تقدمها الأطلال إلا إنها تحمل التباساً على الحياة الجاهلية. فامرؤ  
القيس بعبارة: "قفا نبك" قدم غموضاً يحتاج إلى جهد لحلّه، فالمجتمع بحاجة إلى تنبه ويقظة.  
والتوقف عند ناصف كالدرّة التي يبحث عنها الغواص، وهي مطلب حيوي<sup>(1)</sup>.

ثمة علاقة تجمع بين الحركة والتوقف. أما النداء الذي يصدره الشاعر فيمثل دعوة  
إصلاحية، فامرؤ القيس ببكائه وصياحه يمثل دعوة إصلاحية للمجتمع الذي يعيش فيه  
فالبكاء مرتبط بالوقوف على الديار. وهذا البكاء مرتبط بإدراك الشاعر أن البكاء وسيلة  
للفهم. ويمثل البكاء هنا الانتقال من طور إلى طور<sup>(2)</sup>.

ويرى الباحث ضعف هذا الرأي؛ لأن ناصف يرى الوقوف وقوفاً إصلاحياً، وينفي  
عنه الوقوف المادي الملموس. لأنّ المرات التي وقف فيها الشاعر في شعره كثيرة، فكم  
سيتخيل نفسه واقفاً؟! كما يمثل الوقوف والبكاء ضعفاً، أما الحركة والصمود والتحدي فهي  
قوة. وكيف نفسر انتقال هذا الأمر وشيوعه بين الشعراء إن لم يكن حقيقة؟! إلى جانب  
الوصف الدقيق الذي قدمه الشعراء للديار التي وقفوا فيها.

(1) انظر، ناصف، مصطفى، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية للكتاب، 1992، ص 11.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 12.





الفصل الرابع

## التفسير الأسطوري



## الفصل الرابع

### التفسير الأسطوري

وهو التفسير الذي يدرس النص الأدبي من خلال فهمه للأسطورة على أنه حدث واقعي أو خيالي مرتبط بزمان ومكان ومعبر عن فكرة دينية، أو أخلاقية، أو فكرية... ويعتمد هذا التفسير على الصورة كثيراً؛ لأن الأسطورة مرتبطة بعمق الخيال الذي قد يصل في بعض الأحيان إلى مستوى الوهم، أو المستحيل. وقد تطوّر هذا العلم في ضوء تطور علم الأساطير (الميثولوجيا) <sup>(1)</sup>.

وينقل لنا محمد عجينة مفهوم الأسطورة حسب الموسوعة العالمية الفرنسية: الأسطورة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضراً، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم. فالأسطورة تثبت الأعمال الطقوسية ذات الدلالة وتخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري (Etiologique) بما لها من مغزى استكشافي وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي في ما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته <sup>(2)</sup>. فالمفهوم السابق يوضح البعد الديني والقدسي لما في أذهان الإنسان من مقدسات. وهذا الجانب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأداب الأمم، وثقافتهم.

وقد أكد الدكتور غزوان أن الشعر الجاهلي مليء بالأساطير العربية المحضة المتوارثة عند العرب الأوائل، أو عند الشعوب الأخرى التي كانت متعايشة مع العرب، أو متجاورة معها منذ أقدم العصور <sup>(3)</sup>. وتلتقي الأسطورة والشعر؛ لأن الشعر والأسطورة ينشآن من

(1) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص 20، 21.

(2) عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ص 72، نقلاً عن بول ريكور، الموسوعة الفرنسية، ج 9، ص 263.

(3) انظر، غزوان، عناد، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 21.

الحاجة الإنسانية، وفي كليهما انتصار للخيال على الواقع، أو تجاوز للواقع المخيف إلى بناء واقع متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة<sup>(1)</sup>.

ويقرر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن هذا التفسير ينبع من حقيقتين: الأولى: لغوية، متمثلة في أن لغة الشعر الجاهلي قديمة موغلة في القدم، وملئمة بالإشارات الدينية الأسطورية. والثانية: أن الشعر الجاهلي الذي بين أيدينا يحتوي على كثير من الصور التشبيهية والاستعارية التي لا تستجيب لتفسيرات البلاغيين<sup>(2)</sup>.

وقد درس بعض الباحثين العرب الأسطورة في الشعر الجاهلي وفق المناهج الأدبية، متناولين المقدمة الطللية في تفسيرهم؛ وذلك لما تحمله المقدمة الطللية من قيمة فنية وفكرية في ذلك الشعر، ومن هؤلاء: نصرت عبد الرحمن:

يؤكد الدكتور نصرت عبد الرحمن بداية أن الشعر الجاهلي ليس بواضح وما هو بساذج، وأن دراسته في ضوء الدين من أكثرها صعوبة، وأشدّها عسراً؛ لأن الحياة الدينية في العصر الجاهلي غامضة<sup>(3)</sup>.

وقد درس الدكتور نصرت عبد الرحمن الأطلال ضمن الدراسة الرمزية للتفسير الأسطوري، فرأى أن المرأة هي العنصر الرئيس في الأطلال إذ تكاد لا تخلو من ذكرها مقدمة طللية في الشعر الجاهلي، أما صورتها في المقدمة الطللية فتمثل الرحيل الذي يؤدي إلى الإقفار. فبذلك يجعل عبد الرحمن المرأة رمزاً من رموز الخصوبة، والنماء. وبعد رحيل المرأة تبقى الديار عامرة بالآرام، والبقر، والنعام، إلى جانب النباتات، كما يظهر عند الشعراء<sup>(4)</sup>. قال زهير: <sup>(5)</sup>

(1) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1996، ص 83.

(2) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، مصر، ص 196، 197.

(3) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1976، ص 105.

(4) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 123-125.

(5) ديوان ابن أبي سلمى، زهير، ص 9.

## بها العين والآرام يمشين خلفه وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

بعد رحيل المحبوبة، أصبح المكان مقفراً من الإنس، وعامراً بالحيوانات، والنباتات. ويحدد نصرت عبد الرحمن ذلك؛ ليصل إلى العنصر الرئيس في الطلل - وهي الشمس التي رمز إليها بالمرأة -.

فالشمس هي سيّدة الطلل؛ لأنها في رحلة دائمة تغيب وتطلع صباحاً ومساءً، وتنتقل من منزلتها الكونية مكونة الفصول الأربعة، والحرّ والقرّ. وهذا الرحيل يسبب البكاء والعيول الذي يظهر في المقدمات الطللية، لكنّه يبدو وكأنه بكاءً على المحبوبة - المرأة - والواقع أنّها ليست امرأة حقيقية وإنما رمز للشمس التي عبدها الجاهليون وقادسوها<sup>(1)</sup>.

وكثيراً ما ترد أسماء النساء في الطلل، وقد قدّم نصرت عبد الرحمن دلالات لكل اسم من هذه الأسماء، فوجد أنّ أسماء النساء المصدّرة بـ"أم" أو "أوفى"، وأم معبد... هي رموز لسيدة الحكمة. واسم ليلي هو اسم صنم معهود للجاهليين ويشبه هذا الاسم ديانا ربة الصيد عند الرومان. أما سلمى فهي رمز للحب العذري والعفة، وأميمة رمز للأُم الحانية، وترمز خولة إلى سيدة الزرع. وختام ما ذكره هرة التي ترمز إلى اللهو<sup>(2)</sup>.

لم يقدم نصرت عبد الرحمن هذه التفسيرات للأسماء إلا بعد أن قام بدراسة نصوص لمقدمات طللية. ووقف من خلال هذه النصوص على مناسباتها، وربط بين العديد من النصوص؛ كي يصل إلى تفسير علمي سليم.

ويقرر الدكتور نصرت عبد الرحمن قضية مهمة وهي أنّ المعنى من الطلل هو الشاعر نفسه، إذ لا يهتم من أيّ مكان قدم، ولا كيف وصل. فكل ما يظهر أنّه مصدومٌ بالطلل، وقد أيد رأيه بأنّ الشاعر عند وقوفه على الطلل لا يتحدث بضمير الغائب، وإنما يتكلّم بضمير المتكلّم<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص 126، 127.

(2) انظر، المرجع السابق، ص ص 146 - 154.

(3) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 158.



وقد أعطى للزمن أهمية بالغة، فقد استفاد منه الشعراء، وأقاموا منه علاقة، فقال أبو دواد الإيادي<sup>(1)</sup>:

أَوْحَشْتُ مِنْ سُرُوبِ الْقَلْبِ تَعَارُ	فَارُومَ فَشَابَةَ فَالَسْتَارُ
بَعْدَ مَا كَانَ سِرْبُ قَوْمِي حَيًّا	لَهُمُ النَّخْلُ كُلُّهَا وَالْبَحَارُ
رَبِّمَ الْجَامِلُ الْمُؤَبَّلُ فِيهِمْ	وَعِنَا حَيْجُ بَيْنَهُنَّ الْمَهَارُ
وَرَجَّالٌ مِنَ الْأَقَارِبِ بَاءُوا	مَنْ حَذَاقُ هُمْ الرُّؤُوسُ الْخِيَارُ
وَجَوَادُ جَمِّ النَّدَى وَضُرُوبُ	بَرْقَاقِ الظُّبَاتِ فِيهِ صَعَارُ

يرى الدكتور نصرت عبد الرحمن أن الشاعر في الوقوف على الطلل أقام علاقة دم بينه وبين من كانوا في المكان، وربط بين ماضيه وماضيهم. فبهذا الربط تحدث عن الوجود الإنساني. ورأى أن أبا دواد في أبياته ربط العمل بالإنسان. ويمثل الماضي هنا ماضي إنسان له نخيل يتعهده بالنماء، وماضي إنسان له سفن يركب بها البحر ... كل هذه الرموز تشير إلى إنسان عمل ويعمل<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فقد رأى الدكتور نصرت عبد الرحمن أن المرأة عنصر رئيس في الوقفة الطللية، وهذا العنصر رمز للشمس التي تمثل سيدة الطلل. وما إن تغيب هذه الشمس - أو المرأة - إلا ويبدأ العفاء والإقفار، وثمة رموز للخصب تبقى كالرموز الحيوانية والنباتية. أما الزمن فهو رمز للزمن الماضي الذي عاشه الراحلون ويرتبط من خلاله بهم الشاعر.

وينطلق الدكتور أحمد زكي في تأكيد الأصول الميثولوجية للمقدمة الطللية. فيرى أن المقدمة الطللية بما تشتمل عليه من وصف للظعن، أو الناقة... ليست إلا تقليدًا شعريًا له أصول ميثولوجية، فهي ليست تعبيرًا عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام، وأنفقوا أيامها في الرحلة والقنص والحرب<sup>(3)</sup>.

(1) ديوان أبي دواد نقلًا عن كتاب نصرت عبد الرحمن ص 161.

(2) انظر، عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص 161، 162.

(3) انظر، زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مج (3)، ع (3)، أبريل، 1981، ص ص 122، 123.

يبدو أنّ الدكتور زكي ينفي فكرة البداوة عن جميع الشعراء الذين وقفوا على الأطلال، لأنه يرى أنّ الوقوف عبارة عن تقليد شعري قام به الجاهليّون.

ويتساءل الدكتور زكي هل هذه الرحلة التي تقوم بها المرأة هي رحلة وراء الكلاّ بعد إقفار الديار؟ وإذا كانت كذلك لمّ الزينة التي تظهر على النساء؟ ولمّ الحلي والوشم؟ أهكذا يُستقبل الخراب والدمار والفراق؟ إنّ زكي يطرح هذه التساؤلات؛ ليؤكد لنا أنّ هذه الرحلة تمثل رحلة الشمس فيقول: إنّ صحّ أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثّلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة - فكم يكون صعباً أن نتصوّر امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحةً وهو في حزنه يتغنى بفرحتها؟ إلا أن يكون البديل: أنّ هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم<sup>(1)</sup>.

قال سلامة بن جندل<sup>(2)</sup>:

هَاجَ الْمَنَازِلُ رِحْلَةَ الْمَشْتَاكِ	دَمَنْ وَأَيَّاتُ لَيْثَنْ بَسَاقِي <sup>(3)</sup>
لَيْسَ الرِّوَامِسُ وَالْجَدِيدُ بِلَاهِمَا	فَتَرِكْنِ مِثْلَ الْمَهْرَقِ الْأَخْلَاقِ <sup>(4)</sup>
لِلْحَارِثِيَّةِ قَبْلَ أَنْ تَنْأَى النَّوَى	بِهِمْ، وَإِذْ هِيَ لَا تَرِيدُ فِرَاقِي <sup>(5)</sup>
وَمَجْرُ سَارِيَّةٍ تُجْرُ ذُبُولُهَا	نُوسُ النِّعَامِ تُنَاطُ بِالْأَعْتَاكِ <sup>(6)</sup>
مِصْرِيَّةٍ نُكْبَاءُ أَغْرَضَ شِمْمُهَا	بِأَشَابَةِ قَزْرُودٍ فَالْأَفْلَاقِ <sup>(7)</sup>

(1) المرجع السابق، ص 133.

(2) ديوان سلامة ابن جندل، ت: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص ص 132 - 133.

(3) هاج: تحرك واضطرب. دمن: ج دمنة: آثار الناس وما سودوا. آيات: علامات.

(4) الروامس: الرياح التي تأتي بالتراب فتدفن به كلّ شيء. الجديد: الدهر. المهرق: الصحيفة.

(5) تنأى: تبعد. النوى: النية.

(6) سارية: سحابة تأتي ليلاً. غادية: تأتي بالغداة. رائحة: تأتي عشياً. نوس: تحرك الشيء متدلياً. ذبولها: مأخبرها. تناط: تعلق.

(7) مصرية: جاءت من مصر. نكباء: منحرفة. شيمها: مطرها. أشابة، وزرود، والأفلاق: مواضع.

هَتَكْتَ عَلَى عَوْذِ النَّعَاجِ يُبَوِّتُهَا  
فَتَرَى مَلَذَائِبَ كُلِّ مِدْفَعٍ تِلْعَاعَةً  
فَكَأَنَّ مِدْفَعَ سَيْلٍ كُلِّ دَمِيئَةٍ  
مِنْ نُسْجِ بُصْرَى وَالْمَدَائِنِ نُشْرَتِ  
فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقِي فَتَحَنَّنْتُ  
حَتَّى إِذَا هِيَ لَمْ تُسِرْ لِمَسَائِلِ  
أَرْسَلْتُ هَوْجَاءَ النَّجَاءِ كَأَنَّهَا  
فَيَقَعْنَ لِلرُّكْبَاتِ وَالْأَوْرَاقِ<sup>(1)</sup>  
عَجَلْتُ سَوَاقِيهَا مِنَ الْإِتَاقِ<sup>(2)</sup>  
يُعْلَى بِذِي هُدُبٍ مِنَ الْأَغْلَاقِ<sup>(3)</sup>  
لِلْبَيْعِ يَوْمَ تَحْضُرُ الْأَسْوَاقِ  
لَهْوَى الرِّوَاكِ تُثَوِّقُ كُلَّ مَتَاقِ<sup>(4)</sup>  
وَسَعَتْ رِيَاخُ الصَّيْفِ بِالْأَصْيَاقِ<sup>(5)</sup>  
إِذْ هُمْ أَسْفَلَ حَشْوِهَا بِنَفَاقِ<sup>(6)</sup>

يقدم سلامة بن جندل صورةً للأطلال وأثرها على الشاعر. فقد هيَّجته الأطلال ومنظرها الذي لم يبقَ منه إلا القليل؛ حتى أصبح الشاعرُ حزينًا لهذا المنظر. وقد ساعد الزمن على تغيير معالم الديار التي أقفرت بعد رحيل المحبوبة. مع إشارة الشاعر إلى عدم رغبتها بفراقه. وهذا يؤكد ما جاء به نصرت عبد الرحمن وأحمد زكي، وإبراهيم عبد الرحمن من أنَّ الرحلة تمثل رحلة الشمس. فالشمس ترحل طائفةً لفعل كوني قدره الله - عزَّ وجلَّ - والمرأة هنا ترحل بحبرةٍ لعرفٍ قبلي يقوم به الأهل تلبيةً لما تفرضه عليهم الطبيعة. ثم يقوم الشاعر بوصف هذه الديار وما آلت إليه، فقد جاءتها السحب في مختلف الأوقات صباحًا ومساءً، وقدمت من كلِّ مكان. وجعل السحب بصورة النعام التي تمثل رمزًا من رموز الخصب في المقدمات الطليئة. وقد غطَّت هذه المياه فامتلات مسایل الماء.

- (1) هتكت: دخلت عليهن. عوذ: الحديثة النعاج. النعاج: ج نعجة وهي الأنثى من البقر الوحشي. الأروق: ج روق وهي القرون.  
(2) الملائب: ج ملذب وهي مجاري الماء. التلعة: مسيل مرتفع إلى بطن الوادي. الإِتَاق: الامتلاء. عجلت: جاءت بالماء سريعًا.  
(3) دميئة: أرض سهلة لينة. هُدُب: ثوب. الأغلاق: متاع الرجل وما علق عليه.  
(4) تحننت: من الحنين. تثوق: تشتا. تشتا: تشتا.  
(5) الأصياق: ج صيق وهو الغبار.  
(6) النجاء: السرعة. حشوها: وبرها. نفاق: ذهاب.

أما صورة الطلل عندما غطته السيول فتبدو جميلة فشبهها الشاعر بالنسيج البصري الذي قُدم للبيع، وهذا الطلل متعلق بالمحبة، وقد ذكر أحمد زكي أن المحبة ترحل بهيئة جميلة، فيما أن الأطلال تخص المحبة فهذه علامة من علامات جمال المحبة. ومن فرط جمال الديار أن وقف بها الشاعر، فنزل عن ناقته وأظهر الحنين لهذه الديار وأهلها الظاعنين. ويذكر أن هذه الديار قد تخفى عن الناظر لما جاء إليها من رياح صيفية أخفت معالمها؛ مما يجعل الشاعر يترك هذه الأطلال ويرحل على ناقته إلى مكان بعيد.

ويعطي الدكتور إبراهيم عبد الرحمن البعد الميثولوجي أهمية كبرى في التفسير، فالأغراض الشعرية والكشف عن رموزها المختلفة يساعد في الكشف عن منابع الفن والإبداع في الشعر الجاهلي<sup>(1)</sup>.

والميثولوجيا الدينية عند الجاهليين محكومة بأساطير دينية يربطها عالم أسطوري يرتبط بالحيوان، والنبات، والإنسان، والتماثيل. وأن هذه العناصر تشكل ثلاثة مستويات منفصلة مادياً ولكنها متصلة من الناحية الأسطورية والروحية:

1. المستوى المادي: ويمثله عالم النجوم البعيد.
2. المستوى الرمزي الإشاري: ويتمثل في العلاقات الروحية التي كان الجاهليون يقيمونها بين الحيوانات، والنباتات.
3. المستوى الأدبي: وهو المستوى المقصود في الشعر الجاهلي. وقد اتخذ هذا المستوى نزعة تصويرية غالبية؛ إذ اتخذت هذه النزعة لوحات متكاملة من الشعر الجاهلي، أهمها لوحة الطلل، والظعائن، والرحلة... وهذه اللوحات تعج بالحركة والحياة من خلال النزعة القصصية الغالبة عليها العقائد الميثولوجية<sup>(2)</sup>.

وهكذا، فإن إبراهيم عبد الرحمن يضع لنا اللوحة الطللية ضمن عالم ميثولوجي يقدمه الشاعر بمستوى أدبي، متخذاً النزعة التصويرية سمةً لعمله. ويوافق الباحث إبراهيم في

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج (3)، ع (3)، 1981، ص 127.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 132.



ذلك؛ لأن الأطلال عبارة عن طقوسٍ وتراثيمٍ دينيةٍ وعقديةٍ يمارسها الشعراء الجاهليون. ومن هنا تبرز النظرة الأسطورية لإبراهيم عبد الرحمن تجاه المقدمة الطللية، فربط الوقوف بالدين يؤكد بعدها الأسطوري الذي يراه المفسر.

وللمرأة صورتان في الشعر الجاهلي: الأولى: يحاول الشاعر فيها نحت تمثال، يشخص عناصر الجمال تشخيصاً مادياً يجعل منها امرأة مثلاً. والثانية امرأة عادية يحاول الشاعر وصف مغامراته العاطفية معها. وتظهر المرأة التمثال كائنًا غريبًا ذا صفاتٍ وقدراتٍ خاصة تتميز بصفة الخصوبة. وفي المقدمات الطللية تظهر المرأة بالصفات التمثال فتبدو راحلةً حاملةً معها الخصب، ومخلقةً وراءها الخراب، والفناء، والدمار<sup>(1)</sup>.

وفي مقالة (التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي) يؤكد الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن المرأة هي العنصر الأساس في القصيدة الجاهلية: إن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى؛ فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من مواتٍ وخرابٍ لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها...<sup>(2)</sup>.

ويرى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن الطلل صورة خرجت منها الصور الأخرى التي تؤلف أغراض القصيدة الجاهلية، وتعدّ تقليدًا كان لها سلطانٌ على الشعر العربي، فامرؤ القيس يرسم في معلقته صورة فريدة للطلل يحرص فيها على إقامة تقابل بين الماضي والحاضر، وبين الحياة والموت في لحظة شعرية قصيرة: فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل. وبين الجفاف النفسي والخصب العاطفي. وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع. ويشخص هذه العناصر جميعاً في صور تبدي ذكرياته وكأنه يعايشها، من خلال البكاء والرمال، والأشعار، والرماح..<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، مصر، ص 198.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص 133.

(3) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، ص ص 276 - 279.



ويتفق الباحث مع الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في أن الطلل صورة انبثقت عنها الصور الأخرى، فيمثل مشهد الظعن حالة ذكرى يعيشها الشاعر، وتمثل الرحلة التي يقوم بها الشاعر، أثر ترتب على علاقته مع المحبوبة. إلى جانب الاتفاق في أن الوقوف على الطلل أصبح تقليدًا عند أغلب الشعراء الجاهليين.

أما صورة المرأة التي يقف الشاعر على أطلالها، فتكشف عن صورة امرأة مثالية. وهذه المرأة ليست صورة طبيعية لامرأة حقيقية، وإنما هي صورة امرأة تنقل إلينا إحساسًا عامًا بالجمال الأنثوي، فكأن الشاعر يريد أن يبرز ضعفه أمامها وافتتانه بها<sup>(1)</sup>.

أما الدكتور علي البطل فيقدم آراءه ضمن حديثه عن المرأة والحيوانات، والنباتات، فأكد أن التناسل ميزة تخص المرأة دون الرجل، وربط ذلك بالخصوبة، فيقول: "ولقد ربط الإنسان سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض، في المجتمعات الزراعية بشكل خاص؛ لذلك عبدت الأرض بوصفها أمًا، ورمز لها الدين القديم بإلهات أمهات ... ظلت آثار الأمومة عالقة بالالاهات الجديديات... ولأن فكرة الخصوبة - أو الأمومة - كانت هي الأساس في عبادة كهذه، كانت صورة الإلهة المرأة تبرز استعدادًا خاصًا لهذه الوظيفة<sup>(2)</sup>."

وإذا كانت المرأة تمثل الخصب فإن البطل رأى أن ثمة رموز تشير إلى الأمومة والخصوبة، منها: المهابة، والغزاة، والحصان من الحيوان، والنخلة، والسمرة، والأيهقان من النبات وجعلوها رموزًا مقدسة للشمس (الأم)<sup>(3)</sup>.

ويرى الباحث أن البطل يتفق في رأيه هذا مع سابقه - ولا سيما أستاذه إبراهيم عبد الرحمن - في أن المرأة التي تظهر في الطلل رمزًا للخصوبة والنماء؛ مما يجعلها ذات صفات غريبة. والناظر في رأيه يجد بأن الشاعر يعطي المرأة صفات الخصب من عناصر الطبيعة كالحيوانات والنباتات. وأمثلة ذلك كثيرة في المقدمات الطللية. قال زهير<sup>(4)</sup>:

(1) انظر، عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، ص 284.

(2) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، 1980، ص ص 55، 56.

(3) انظر، المرجع السابق، ص 57.

(4) ديوان زهير، ص ص 122 - 125.

عفا مِن آلِ فاطِمَةَ الجِواءِ	فَيُمنُّ فالقوادِمُ فالجِساءُ <sup>(1)</sup>
فَذُو هاشٍ فَمَيْثُ عُرَيْتَنَسَاتِ	عَفَّتْها الرِّيحُ بعدَكَ والسَّماءُ <sup>(2)</sup>
فَلَذِوَةُ فالجِنابُ كانَ خُنسَ النَّـ	عَاجِ الطاوياتِ بها المَلأُ <sup>(3)</sup>
يَشِمْنَ بَرُوقَهُ وَيَرُشُّ أَرِيَّ الـ	جَنُوبِ على حواجِجِها العَماءُ <sup>(4)</sup>
تَحْمُلُ أَهْلُها عنها فبانوا	على آثارٍ مَن ذَهَبَ العَفاءُ
كانَ أوابدَ الثَّيَرانِ فيها	هجانُ في مَغائِنِها الطُّلأُ <sup>(5)</sup>

فيذكر زهير أنَّ ديارَ فاطمة قد تغيّرت وعفت، ويذكر هذه الأماكن ويصرح بأسمائها، ويشير إلى بعض الحيوانات التي وُجدت في الديار بعد الرحيل، فالنعاج تسرح فيها، وأوابد الحيوانات أصبحت تقطنها.

ويقف عليّ البطل على أبيات؛ ليؤكد صدق افتراضه، ومن ذلك قول بشر ابن أبي خازم الأسدي<sup>(6)</sup>:

وفي الأظعانِ أنيسةٌ لُعُوبٌ	تَسِمُّ أَهْلُها بَلَدًا وسَـارُوا
من اللاتي غلّدين بغير بُؤسٍ	مَنازِلُها القَصِيبَةُ فالأَوارُ
نَيْلَةُ مَوَضِعِ الحَجَلِّينِ خَوْذُ	وفي الكِشْحَيْنِ والبطنِ اضْطِمارُ
ثَقالٌ كُلُّما رامتَ قِيامًا	وفيها - حينَ تُنْبِعثُ - انبِهارُ

(1) الجواء: ما المحدر من الأرض. يمن، والقوادم، والحساء: مواضع.

(2) ذو هاش: موضع. ميث: ج ميثاء وهي الرملة المسهلة.

(3) ذروة، والجَناب: مواضع. التعاج: إناث البقر. الملاء: أودية الحرير.

(4) يشمن: ينظرن. أري الجنوب: عملها. العماء: السحاب الرقيق.

(5) ج هجان: ناقة بيضاء.

(6) ديوان بشر ابن أبي خازم الأسدي، ص ص 104، 105.

فيرى البطل أنّ في الأبيات صورةً تتمثل في جسد بدين، حسن التقسيم، يرق من حيث تحسن الرقة، ويمتلئ حين يجمل الامتلاء، لا وجه له، أو له وجه لا ملامح له. فكأنّ الشاعر ينحتُ تمثالاً من الكلمات، والتمثال له مقاييس وأبعادٌ ينبغي ألاّ يخلّ بها الشاعر؛ وسبب ذلك لما يجمله من ارتباطاتٍ دينيّةٍ ينبغي أن يحافظ الشاعر على آثارها مهما كانت هذه الآثار باهتةً أو موعلةً في القدم. وارتباط هذه الصورة بالتمثيل ارتباطٌ واضح في الشعر الجاهليّ، وله صلة وثيقةً بالدين القديم، فقد كانت التماثيل تقدم قرابين في معابد الشمس (الأم)<sup>(1)</sup>.

لقد وقف عليّ البطل على صورة المرأة في أبيات بشر، ورأى أنّ الأبيات ترسم صورة للمرأة التي تعني الخصب. وقد احتلت المرأة في المقدمة الطليّة موقعاً مهماً، إذ كانت المحور الأساسي الذي وقف الشاعر من أجله على الطلل.

وفي ذلك يرى الدكتور عماد الخطيب أنّ الدكتور عليّ البطل يريد أن يبيّن أنّ المرأة هي جوهر الصورة وعنصرها في الشعر الجاهليّ: "ويريد الدكتور البطل مثلاً أن نصل معه إلى أنّ جوهر الصورة الأساسي وعنصرها المتميّزة، فيه دليل على عبادة المرأة الأم، فإذا ما تم ربطها بالشمس، الأم المعبودة، جعلت نظيراً للرموز المتعددة التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزال والمهاة، ويمكننا أن نطلق على هذه الصورة صورة المرأة المثال، أو الصورة المثاليّة للمرأة"<sup>(2)</sup>.

أما الأسماء فلم يتعمق بدلالاتها كما فعل نصرت عبد الرحمن. إذ اكتفى عليّ البطل بربط الأسماء المصدرة (بأم) بالمعنى العام لوظيفة المرأة في الخصوبة والإنجاب. وينفي عنها الدلالات السحرية حتى تظهر الاكتشافات الأثرية ما يوافق ذلك<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، البطل، عليّ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ص 63، 64.

(2) الخطيب، عماد عليّ، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهليّ، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 2002، ص 78.

(3) انظر، البطل، عليّ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 96.

وأكد الدكتور علي البطل أن الأطلال غامضة لا يبين غموضها إلا ما قد يحصل من اكتشافات أثرية في المستقبل، وبشكل عام يأتي الحديث عن الطلل ضمن الحديث عن نوعي الرحلة في الشعر الجاهلي. الأولى: وهي رحلة قوم المحبوبة، والثانية: وهي رحلة الشاعر. وتكون الأطلال ضمن الرحلة الأولى التي تتعلق بالماء، وهي رحلة ذات طقوس أهم هذه الطقوس المرور بالديار الخالية المجذبة، فتظهر أنماط شتى من بقايا عمليات السحر التشاكلي\* نتيجة وقوف الشاعر أمام الطلل، وأول أنماط السحر التشاكلي بكاء الشاعر على الطلل<sup>(1)</sup>. ويقف علي البطل على ثلاث صور للبكاء على الطلل، ليظهر موقف الشاعر أمام الطلل، ويبين تفاوت الصورة عند الشعراء. قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

كأني غداة البين يومَ تحمّلوا  
وقوفاً بها صخبي عليّ مطيّهم  
ففاضت دموع العين مني صباةً  
لدى سمّراتٍ الحيّ ناقفٌ حنّظلٍ  
يقولون لا تهلك أسى وتجمّل  
على النحر حتى بلّ دمعِي عملي

وقال الأعشى<sup>(3)</sup>:

أزّمت من آل ليلي ابتكارا  
وبئت بها غريّات النوى  
ففاضت دموعي كفيض العر  
وشطت على ذي هوى أن تزارا<sup>(4)</sup>  
وبدلت شوقاً بها وادكارا<sup>(5)</sup>  
وب إمّا وكيفاً وإمّا الجدارا<sup>(6)</sup>

(1) انظر، المرجع السابق، ص ص 230، 231.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 9.

(3) ديوان الأعشى ص 80.

(4) ابتكار: ارتحال. شطت: بعدت.

(5) غريّات: ج غربة: البعد عن الوطن. ادكار: مصدر ذكر.

(6) ج غرب: وهو الدلو العظيمة.

وقال زهير<sup>(1)</sup>:

كَأَنَّ عَيْنِي فِي غَرْبِي مَقْتَلَةٌ	مِنَ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةَ سُحُقَا <sup>(2)</sup>
تُمَطُّو الرِّشَاءَ وَتُجْرِي فِي ثَنَائِهَا	مِنَ الْحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَلَقَا <sup>(3)</sup>
لَهَا مَتَاعٌ وَأَغْوَانٌ غَدَوْنٌ لَهَا	قَتَبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أَفْرَغَ النَّسْحَا
وَقَابِلٌ يَتَغْنَى كُلَّمَا قَسَدَتْ	عَلَى الْعِرَاقِي يَدَاهُ قَائِمًا دَفَقَا <sup>(4)</sup>
يَحِيلُ فِي جَدُولٍ تُخْبِرُ ضَفَادِعَهُ	حَبْوِ الْجَوَارِي تَرَى فِي مَائِهِ نَطَقَا

تضم الأبيات ثلاث صور للبكاء، أولها صورة امرئ القيس الذي يكتفي بأن تبلّ دموعه حمائل سيفه، وهذا النوع يكثر في واقع الإنسان، أما الأعشى فالدموع عنده دلاء تقطر أو تسيل. ويعظم زهير الصورة فيجعل الدموع جداول تفرغ فيه دلاء متتابعة. ويرتبط هذا البكاء بطقوس الاستمطار عند الجاهليين. فالجاهلي يستسقي للطلل؛ من أجل أن يعود أهله إليه<sup>(5)</sup>.

ويرى الباحث أن البطل قد أخطأ في حكمه هذا فليس بالإمكان اعتبار البكاء دليل على الرجوع، إضافة إلى أنه لم يرد في الشعر العربي - حسبما يعرف الباحث - أن إحدى القبائل عادت إلى ديارها بعد الرحيل.

وينفي الدكتور أحمد النعيمي اعتبار أن المرأة رمز مؤله للخصوبة، أو إسقاط الشمس على المرأة؛ وذلك لأنه لا قرائن تقطع الشك باليقين في هذا الموضوع وإن الشمس كانت

(1) ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير ص ص 66 - 68.

(2) المقتلة: التي ذلت بكثرة العمل. النواضح: ج ناضح وهو البعير الذي يستقى عليه. الجنة: البستان وأراد بها النخل. السحوق ج سحوق وهي النخلة التي ذهب جريدها.

(3) تمطو الرشاء: تمد الحبل. ثنائتها: الحبل الذي أوثق أحد طرفيه. المحالة: البكرة. الرائد: الذي يجيء ويذهب. القلق: الذي لا يثبت.

(4) قابل يتغنى: قابل يقبل الدلو. العراقي: ج عرقوة: خشبتان تجملان في فم الدلو يشد فيهما الحبل.

(5) انظر، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 231.



رمزاً مقدساً، فلماذا تتوارى وراء المقدمة الطللية بهذه الصيغة الغامضة؟ وإضافة إلى ذلك فإنهم جعلوا المرأة في مكانة عالية وأن مكانة المرأة في الجاهلية تتراوح بين السمو والامتهان، فكيف يمكن اعتبارها مؤهلة وهي في هذا التراوح؟! ولا يخرج ذلك كله عن نطاق التشبيهات الحسني<sup>(1)</sup>.

ويستخلص الدكتور أحمد النعيمي أن الطلل هو رمزٌ للفناء والموت: ونلخص رأينا - بهذا الشأن - في القول بأن الطلل هو رمز (للفناء والموت) الذي كان هاجس الإنسان الأول ولا يزال، مروراً بعصور الإنسان المختلفة، بمعنى أدق أنه التجسيد العياني لقدرة الموت التي لا تقهر، وحسبنا في ذلك أن (الخرائب) بوصفها صورة الطلل الحقيقية هي وحدها الكفيلة باستثارة خيال الشاعر، وبعث الماضي السعيد وأنها قواسم مشتركة في كل الصور الطللية، سواء أكانت للحبيبة، أم للأهل، أم للأسلاف<sup>(2)</sup>.

يحاول الدكتور النعيمي أن يقرن الخراب والدمار والعفاء الذي يظهر على الديار بالموت والفناء، ويرى أن وجود هذه المعالم الفانية يستثير خيال الشاعر. وأرى أنه في ذلك يتفق مع المستشرق فالتر براونة الذي أشار إلى أن الطلل إشارة إلى التناهي<sup>(3)</sup>.

ويرى الباحث أن اعتبار الطلل صورة للفناء رأي صائب، فالدمار والعفاء الذي يظهر على المكان لا يوحى إلا بالموت. والشاعر في هذه المواقف لا يقصد موت الطبيعة أو موت المكان وإنما يقصد خلود الإنسان ووجوده. فالعفاء عفاء إنسان، والدمار دمار إنسان كذلك. أما الحيوانات والنباتات التي ألح كثير من المفسرين على اعتبارها رمزاً من رموز الخصب فأرى أن الشعراء ذكروها ليؤكدوا أن الوجود البشري (وجود المحبوبة) هو مهمهم الأول الذي ما زالوا يتغنون به حتى أصبح هاجساً.

وقد وقف الدكتور النعيمي على بعض مطالع المقدمات الطللية؛ ليؤكد أن الأطلال أقرب إلى القبور في نظر الشعراء، مستنداً على أن الأطلال كانت أول الأمر حقيقة ثم تحولت

(1) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سيناء، القاهرة، مصر، 1995، ص ص 264، 265.

(2) المرجع السابق، ص 265.

(3) انظر، براونة، فالتر، الوجودية في الجاهلية، ص 159.

إلى عالم إنساني مفقود، إلى جانب أن البكاء يفيد الحزن الذي يقترن بفقد الأهل والأحبة، وأن هذا البكاء موجه للأطلال وأهله<sup>(1)</sup>.  
قال امرؤ القيس<sup>(2)</sup>:

ألا عِمَّ صَبَاحًا أَثِيهَا الطَّلُّ البالي      وهل يَعِمَّنْ مَنْ كان في العَصْرِ الخالي

وقال عبيد ابن الأبرص<sup>(3)</sup>:

لمن طللٌ لم تعفْ منه المذانبُ      فجنبًا حبر قد تعفَى نواهب  
ديار بني سعد بن ثعلبة الألي      أذاع بهم دهر على الناس رائبُ

وقال طرفة بن العبد<sup>(4)</sup>:

لخولة أطلالٌ بركة ثممد      تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ويؤكد النعيمي أن البكاء على الأطلال يمثل طقسًا دينيًا استسقيًا، إذ يمثل دعاءً بسقيا الأطلال والقبور، وهذا العمل بقايا تراث ديني قديم، كان أصلها طقسًا سحريًا يمارس على عظام الموتى<sup>(5)</sup>.

(1) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 266.

(2) ديوان امرؤ القيس، ت إبراهيم، محمد أبو الفضل، ص 27 .

(3) ديوان عبيد بن الأبرص ص ص 53، 54.

(4) ديوان طرفة بن العبد، ص 5 .

(5) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 268.

لقد اعتبر اقتران الوشم بالطلل ظاهرة، وعدّه بمثابة تعويذة سحرية تحمي الطلل من الزوال والاندثار، أو هو رمزٌ عن تحدي الطلل لقدر الموت والفناء، ويستدل برأي الشرع في الوشم<sup>(1)</sup>. قال ربيعة بن مقروم<sup>(2)</sup>:

أمن آل هندٍ عرفت الرسوما      يجمران قفراً أبست أن ترميا  
تخال معارفها بعدما      أنت ستان عليها الوشوما

يلاحظ في الأبيات السابقة أن استخدام الوشم يؤكد الثبات، فهذه الأطلال ستبقى ثابتة في ذات الشاعر وإن جاء عليها الزمن وأزالها. أما تشبيه الأطلال بالكتابة أو بقايا الخطوط فيرده النعيمي إلى القداسة التي تمثلها الأطلال. وقد وقف على أبيات سلامة بن جندل، ورأى أن سلامة استخدم المهارق وهي الكتب الدينية<sup>(3)</sup>:

قال سلامة<sup>(4)</sup>:

لمن طللٌ مثل الكتاب المنمق      خلا عهده بين الصليب فمطرق<sup>(5)</sup>  
أكتب عليه كاتب بدوائه      وحادثه في العين جدّة مهرق<sup>(6)</sup>

(1) انظر، المرجع السابق، ص 269.

(2) ديوان المفضليات، كارلوس يعقوب لایل، ص 355.

(3) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ص 271، 272.

(4) ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين قباوة، ص ص 153، 154.

(5) المنمق: الموشى والمحسن. الصليب ومطرق: موضعان.

(6) حادثه: جديده أي كانه تجدد في عينه. مهرق: صحيفة.

يقول الشاعر لمن هذه الأطلال التي تشبه الكتاب الذي زُين، والكتاب المنمق في الشعر الجاهلي يشير إلى الكتب المقدسة. فالمنزل دارس ولم يبق فيه آثارٌ إلا القليل وهذه الآثار الباقية أصبحت كجدة المهرق.

ويوافق الباحثُ أحمدَ النعيمي في أنَّ تشبيه الوشم تعويذة، وتشبيه الطلل بالكتابة راجع إلى قداسة الأطلال. لكن يجد أنَّ اعتبار اقتران الطلل بالوشم ظاهرة فيه تعميم خاطئ إلا إذا كان قد أحصى الشعر الجاهلي كله وأثبت ذلك. أما أمثلة الوشم والكتابة فهي كثيرة. ومن ذلك:

قال امرؤ القيس<sup>(1)</sup>:

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتَهُ فَشَجَانِي      كَخِطِّ زَيْبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانٍ

وقال عبيد بن الأبرص<sup>(2)</sup>:

لَمَنْ السِّدْيَارُ بِضَاحَةً فَخَرُوسٍ      دَرَسْتُ مِنَ الْإِقْفَارِ أَيَّ دُرُوسٍ  
إِلَّا أَوَارِيْنَا كَأَنَّ رَسُومَهَا      فِي مِهْرَقٍ خَرَقَ الْأَوَاهِ لَبِيسُ

وقال المرقش الأكبر<sup>(3)</sup>:

أَتَعْرِفُ رَسَمَ الدَّارِ قَفْرًا مَنَازِلُهُ      كَحِفْنِ الْيَمَانِ زَخْرَفَ الْوَشْيِ مَائِلُهُ

(1) ديوان امرئ القيس، ص 85.

(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 41.

(3) المرقشين، ديوان المرقشين، ص 70.

وقال لبید بن ربیع<sup>(1)</sup>:

عفا الرّسمُ أم لا بعدَ حَوْلٍ تُجرّما  
لأسماءَ رَسْمٌ كالصّحيفةِ أعجما

قال زهير ابن أبي سلمى<sup>(2)</sup>:

يُلحَنَ كأنَّهنَّ يَدَا فُتَاةٍ  
تُرْجَعُ في مَعاصِرِهَا الوشوما

لقد قدّم الدكتور أحمد النعيمي آراءه ليؤكد أنّ الوقوف هو اختزان اللاشعور الجمعي لدى الشعراء الذين استخدموا هذه الرموز التي كانت رمزاً للغناء وهي: الوقفة الشعائريّة، وأدعية الاستسقاء، والوشم المتجدد، والكتابة ذات المحتوى القدسي. وكلّ ذلك عائد إلى امتداد الشعائر الجنائزيّة الموغلة في القدم. فكانت الأناشيد والتراتيم تتلى إزاءها من أجل غرضين: الأوّل: إرضاء الألهة، والثاني: جلب الخير من أجل الفانين. ومع مرور الزمن أصبحت حجارة الطلل بديلاً لهذه الترانيم؛ ليقف عندها الشاعر ويقول مقطعه الطللي. وهذا المقطع الطللي ليس تقليداً فنياً فحسب، وإنما هو جزء أصيل في القصيدة وذا صلة وثيقة بما يليه<sup>(3)</sup>.

ثم نظر الشوري في الدراسات السابقة لمقدمات القصائد ولم يكتفِ بها؛ إذ رأى أنّ أحكامهم أحكاماً فنيّة لا تلقي الضوء على القيمة الفكرية لهذه الوقفات الطلليّة؛ مما استلزم النظر في المعاني، والصور، التي يقصدها الشاعر للكشف عن المشاعر، والمواقف، والتجارب التي عاشها الشاعر وعانها؛ مما أوجب دراسة هذه المقدمات دراسة متأنية لكشف فكر صاحبها، ثم التركيز على الصور الشائعة، من وقوف، وبكاء، ورحيل<sup>(4)</sup>...

(1) ديوان لبید بن ربیع العامري، ص 165.

(2) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 148.

(3) انظر، النعيمي، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ص 273، 274.

(4) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ص 92، 93.



والمرأة من أهم عناصر المقدمة الطليّة، يرى الشوري أنّ رحيل المرأة ارتبط بإقفار الديار، دليل على ما لها من قدرة على الخصب، واستمرار الحياة، والنماء. والذي يمنح الخصب والحياة، والنماء هو الإله<sup>(1)</sup>.

يرى الشوري أنّ المرأة الطليّة ذات ميزة وقدرة إلهية، فهي التي تمنح الخصب والنماء، وكأنّها أحد الآله القادرين على منح الخصب والنماء، وقد استدلت بأبيات لقيس ابن الخطيم<sup>(2)</sup>:

لَعَمْرَ وَخَشًا غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبِ	أَتَعْرِفُ رَسْمًا كَاطْرَادِ الْمَذَاهِبِ
تَجِلُّ بِنَا، لَوْلَا نَجَاء الرُّكَّائِبِ	دِيَارُ الَّتِي كَادَتْ، وَتَحْنُ عَلَى مَنِي
بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضُنْتُ بِحَاجِبِ	تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ، تَحْتَ غَمَامَةٍ

فتبدو المرأة في هذه الأبيات مقارن لوجود الخصب والنماء، فما إن ترحل إلا ويبدأ العفاء والجفاف - حسبما يرى الشوري - فارتباط رحيلها بالإقفار يدل على ما لها من قدرة على الخصب والنماء. ومانح الخصب والنماء واستمرار الحياة هو الإله. فالشاعر يقف على هذه الديار، ويؤكد أنّها أصبحت موحشة لمن يمرّ فيها، ولا يقف الأمر على ذلك، وإنما يعمق الصورة فيجعل المرأة بصورة الشمس التي تعني قداسة عظيمة في نفوس الجاهليّين جميعًا.

وتمثل المرأة التي يقف الشاعر على أطلالها صورةً من صور الشمس، فيوم أن رحلت صورها الشاعر بصورة زاهية، ويستدل على ذلك من خلال صورة الطلل. لكن لم اقترن رسم الطلل بالحزن بينما صورة الظعن تمثل الفرح؟ ويعيد الشوري السبب إلى أمر طقوسي وهو أنّ المرأة تمثل الشمس نفسها، وإن رحلتها ستكون رحلة عودة، فهي إن غابت ستعود<sup>(3)</sup>.

(1) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 93.

(2) موسوعة الشعر العربي، نقلا عن الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصطفى الشوري. ص 93.

(3) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ص 96، 97.

وقد وردت رحلة الظعن في الأدب العربي بصور جميلة، فمن ذلك قول زهير<sup>(1)</sup>:

تَحْمَلْنَ، بِالْعِلْيَاءِ، مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ <sup>(2)</sup>	تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تُرَى مِنْ ظُعَائِنِ
وَرَادِ حَوَاشِيَهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ <sup>(3)</sup>	عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ، عِتَاقٍ، وَكِلْسَةٍ
أَنْيَقَ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ <sup>(4)</sup>	وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ

يقدم زهير صورة للظعائن، وتتميز هذه الصور بالبعد عن الحزن، الذي ظهر عليه في صورة الطفل. فالشاعر يبين هيئة هذه الظعائن، ويبيّن حاله عند رحيلها فيطلب من صاحبه وهو في حالة مرتاحة، بعيدة عن الحزن، ويطلب من صاحبه النظر في جمال هذا الرحيل والتمعن به.

ويربط ذكر الحيوانات والنباتات في المقدمة الطلّية باستمرار الحياة: "فبجانب هذه الأوصاف للطفل والحبيبة أثر الشعراء ذكر بعض الحيوانات التي ترتع وتجري هنا وهناك بين هذه الأطلال وذكروا أيضاً بعض أنواع النبات، وكأن المكان الذي أصبح فقراً في نظر الشاعر لم يكن كذلك في الحقيقة، فالحيوانات والنباتات دليل على استمرار الحياة وعلى الخصب والنماء"<sup>(5)</sup>.

وتمثل الحيوانات رمزاً من رموز الشمس، فإن كانت الشمس وهي المرأة صاحبة المكان قد غابت واختفت عن العيون فإن ضياءها يظلّ باقياً، ومن ثم تستمر الحياة والخصب. ويفسر البكاء بأنه شعور أولي بانتهاء الحياة، أو توقفها. لكنّه ما يلبث أن يفيق ويدرك أنّ الحياة لا بدّ أن تستمر. فالإله لا بد أن لا

(1) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ص 11 ، 12.

(2) الخليل: الصاحب. الظعائن: النساء على الإبل. العلياء: بلد. جرثم: ماء لبني أسد. تحمّلن: رحلن.

(3) علون بأنمات: طرحوا على أعلى المتاع أنماتاً وهي التي تفرش. الكلة: الستر. مشاكهة الدم: يشبه لونها لون الدم. وِراد: ج وَرَد وهو الأحمر.

(4) الملهى: اللهو. أنيق: المتعجب. المتوسم: الناظر المتفرس في نظره.

(5) الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 97.

يغيب. وإن غاب فأثاره باقية، وهذه الآثار هي الحيوانات التي ترتع هنا وهناك<sup>(1)</sup>. فتشكل الأطلال إلى جانب الظعائن وحيوانات الصحراء إشارات أسطورية تتحرك في خريطة الشعر الجاهلي<sup>(2)</sup>. وقد أورد لنا العديد من الأمثلة على ذكر الحيوانات في المقدمات الطللية، فقال زهير<sup>(3)</sup>:

بها العين والارام يمشين خلفاً  
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقال عبيد بن الأبرص<sup>(4)</sup>:

دار بها عين التعاج رواتعا  
تقرو مساريها مع الارام

وقد وقف عبد القادر الرباعي على عدد غير قليل من المقاطع الطللية؛ ليؤكد ارتباط الوشم بالطلل، وأنهما لم يكونا خارج الذات عند الجاهليين، مفسراً الارتباط بين الوشم والطلل بأنّ لليد أثراً كبيراً في تحديد معنى صورة الوشم في الأطلال خاصة أنّ أغلب الشعراء تركوا الأطلال فارتحلوا على ناقة قوية سريعة لا تحتاج إلى وشم. فإن كانت اليد الموشومة تعطلت فإنّ يداً أخرى تبدأ بالعمل. والنظرة الأسطورية تؤكد أنّ يد الإنسان ويد الناقة تؤديان إلى صنع تاريخ للإنسان، فهذا يؤكد أنّ الطلل والوشم نهاية لعمل ما. فالطلل نهاية لفعل إنسان أحدث على الأرض حياة ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلّفت على اليد أثراً<sup>(5)</sup>.

(1) انظر، الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 97.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 90.

(3) ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص 9.

(4) ديوان عبيد ابن الأبرص، ص 57.

(5) انظر، الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع (6)، مج (2)، ص ص 87، 88.

وقد أكد في دراسته للصورة الفنية عند زهير أن الوشم متصل بالعقلية الجاهلية  
فارتبطت به دلالات سحرية ودينية<sup>(1)</sup>.

ويمثل الطلل لحظة تنويرية في الزمن الوجودي للإنسان، فعند وقوفه يتوزع الوقوف  
بين تاريخ كان وهذه آثاره، وتاريخ يمكن له أن يكون من جديد. وقد وقف على أبيات  
لثعلبة العبدي<sup>(2)</sup>:

لِمَنْ دَمَنْ كَاتِهَنْ صَحَائِفُ	قِفَارٌ خَلَا مِنْهَا الْكُثِيبُ فَوَاجِفُ
فَمَا أَخَذْتُ فِيهَا الْعُهُودَ كَأَنَّمَا	تُلْعَبُ بِالسَّمَانِ فِيهَا الزُّخَارِفُ
أَكْبُ عَلَيْهَا كَاتِبٌ بِدَوَاتِهِ	يَقِيمُ يَدَيْهِ نَارَةً وَيُخَالِفُ

يرى الرباعي أن في هذه الأبيات مساواة بين الرسام، والنقاش، والوشام، والزمن،  
وكل هؤلاء يؤكدون الفاعلية الأبدية للإنسان. فالإنسان الذي يغادر الطلل يعطي توقيعاً  
رائعاً لعمله الأبدي فوق المكان عبر الزمان<sup>(3)</sup>.

وأظن أن الرباعي يؤكد فاعلية الصراع بين الموت والحياة في الطلل، وأرى ذلك - إن  
كان يقصده حقاً - رأياً صائباً. لكن ليس بوسعنا أن نجزم إن كان هذا الصراع مقصوداً من  
الإنسان الجاهلي أو جاء محض صدفة.

وتُحْمِلُ المرأة في الأطلال معنى كبيراً. فلم تذكر لكونها حبيبة أو زوجة فحسب،  
ولأنها قضية هامة جداً لها وظيفة كبرى في مسألة الدلالة الشعرية<sup>(4)</sup>.

(1) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير ابن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985، ص 47.

(2) ديوان الفضليات، ص 281.

(3) انظر، الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، ص 88.

(4) انظر، الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير ابن أبي سلمى، ص 42.

لقد جاءت آراء النقاد الأسطورية في تفسيرهم للمقدمة ضمن الدلالات الدينية والطقوسية، وإن تباينت تلك الآراء في عناصر المقدمة الطللية، ومن هذه الاختلافات:

- المرأة: لقد نظر كلٌّ من: نصرت عبد الرحمن، وإبراهيم عبد الرحمن، وعلي البطل إليها بوصفها رمزًا للخصب وأن رحيلها يمثل الإقفار والعفاء والدمار. وهي رمزٌ للشمس. ويرى أحمد النعيمي أن المرأة ليست رمزًا للخصوبة، لما كانت تعيش من امتهان في الجاهلية.

ويعطي عبد القادر الرباعي المرأة في المقدمة الطللية دلالة كبرى يتغنى بها الشاعر.

- البكاء: يعيد نصرت عبد الرحمن البكاء إلى غياب الشمس.

وعلي البطل: سببه الرجوع إلى الديار.

أما أحمد النعيمي: فيعتبر أنه طقس استمطاري.

الوشم: يعدّه النعيمي تعويذة سحرية.

ويعطيه الرباعي قيمة لأن له دلالة دينية لأنه داخل الذات.





## الفصل الخامس

# المقدمة الطليّة : دراسة تطبيقية



## الفصل الخامس

### المقدمة الطلّية : دراسة تطبيقية

بعد الدراسة التي تمت لأراء النقاد للمقدمة الطلّية في الشعر الجاهلي، رأى الباحث أن يقوم بدراسة تحليلية لقصيدتين جاهليتين قاصداً اتباع النظرة التكاملية في الأدب. لقد نظر النقاد في المقدمة الطلّية من وجهات نظر متعددة فقد درسها بعضهم دراسة واقعية، وحللها آخرون تحليلاً بنيوياً، وفسرها آخرون تفسيراً أسطورياً، وقاربها آخرون مقارنة فلسفية... ويرى الباحث أن هذه الدراسات أضاعت جوانب معينة من تلك المقدمات، فلم تستطع اكتناه أسرارها؛ لما قد يغيب عن المفسر، ويأتي الخوف من التفسير الجزئي لما قد يحصل من تعطيل لدور النص في نقل فكر الشاعر وثقافته، أو فكر عصره، إلى جانب أن البحث إن خضع لمنهج معين يبقّ يتنابه الغموض. ورأى الباحث أن تكون الدراسة لنصين مشتملين على المقدمة الطلّية تماشياً مع مسار البحث. وهذان النصان: لامرئ القيس، وسلامة بن جندل.

أولاً: قال امرؤ القيس الكندي<sup>(1)</sup>: (البحر الكامل)

لِمَنْ الدِّيارُ عَفَوْنَ بِالْحَبْسِ	دَرَسْتُ وَتَحَسَّبُ عَهْدَهَا أَمْسِ <sup>(2)</sup>
كَيْفَ الوُقُوفُ يَمْنُزِلُ خَلْقِ	أَمْ مَا سَوَّالُ جَنَادِلِ خُرْسِ <sup>(3)</sup>
دَارٌ لِفَاطِمَةَ الَّتِي تَبَلَّتْ	قَلْبِي وَتَيِّمَ حُبَّهَا نَفْسِي <sup>(4)</sup>

(1) ديوان امرئ القيس، ت محمد أبو الفضل، ص ص 243 - 247.

(2) عَفَوْنَ: درسن. الحبس: مكان. عهدها: عهدك بها.

(3) الجنادل: ج جندلة وهي الحجارة.

(4) تَبَلَّتْ: النار والطائفة. تَيِّمَ: ذلل حبها نفسي. رُوِيَتْ (هَيَّجَ حبها).

إن تُغْدِفِي دُونِي الْقِنَاعَ فَقَدْ  
 أَذْنُو فَأَخْضَعُ فِي الْحَدِيثِ وَلَا  
 وَقَضَيْتُ قِيمَهَا فَتَكَرَّرُهَا  
 فَأَقُولُ مَسٌّ إِنَّ مِثْلَكَ لَا  
 فَتَقُولُ لَيْسَ كَمَا تَقُولُ وَلَمْ  
 فَأَقُولُ نَحْسٌ إِنَّهُ رَجُلٌ  
 فَتَقُولُ قَوَاذِ الْجِيَادِ إِلَى  
 فَأَقُولُ بَلْ سَوَاقُ أَفْصَلَةٍ  
 فَتَقُولُ بَلْ سَوَاقُ سَلْهَبَةٍ  
 فَأَقُولُ بَلْ لَأَتَانٍ ثَلْتَكُم  
 فَتَقُولُ بَلْ حَمَالُ ذِي أُنْثَرٍ  
 فَأَقُولُ بَلْ حَمَالُ أَوْفَضَةٍ  
 فَتَقُولُ بَلْ وَلَاجُ أَخْيِيَّةٍ

(1) أَصْنِي قَنَاعَ الْحَيِّ بِالْأَنْسِ  
 (2) الْهُوَ عَنِ الثَّقِيلِ وَاللَّمْسِ  
 (3) فَتَقُولُ هَلْ بِكَ صَاحٍ مِنْ مَسٍّ<sup>\*</sup>  
 (4) يُثْنِي عَلَى الزُّمَالَةِ النَّكْسِ  
 (5) يُؤَلِّدُ بَلِيلَةَ كَوَكَبِ النَّحْسِ  
 (6) مِنْ عُصْبَةٍ كَأَكُولَةِ الرَّاسِ  
 (7) أَرْضِ الْعَدُوِّ وَيَلْدَةِ الْبَاسِ  
 (8) تَرْعِيَّةٌ لَصَعَائِدٍ قُعْسِ  
 (9) جَرْدَاءٍ مِثْلَ خَمِيصَةِ الْبَرَسِ  
 (10) تَنْفِي ثَنَاءِ الطَّلَحِ بِالنَّهْسِ  
 (11) فِي صَفْحَةٍ كَمَجَرَّةِ الْجَلْسِ  
 (12) فِيهَا أَقِيدِحُ مَرَخَةِ الْجَلْسِ  
 (13) وَعَلَى الْعَذَارَى زَنْ بِالْوَرَسِ

- (1) تغدفي: ترملي وتسبلي.
- (2) أخضع: أي أجبيء. لا الهو: لا أنشاغل ولا أتركه.
- (3) وقضيت: قطعت بالكلام القبيح. وتروى (قصبت) بمعنى اغتبهت وعبته. قيمها: زوجها. المس: الجنون.
- (4) لا يثني: لا يعطف. الزمالة: الجبان الذي يترمل في ثيابه. النكس: الضعيف من الرجال.
- (5) النحس: الشؤم.
- (6) العصبة: الجماعة وجمعها: عُصَب. أكولة. أراد القلة.
- (7) الجياد: الخيل اللواحق. البأس: الشدة.
- (8) أفصلة: ج فصيل. ترعية: صاحب رعى. صعايد: ج صعود وهي ائناقة التي تعطف على ولد غيرها حتى يدر لبنها.
- (9) السلهبة: الطويلة من الخيل، والجمع سلاهب. جرداء: قصيرة الشعر. الخميصة: شقة أو ملأة. البرس: القطن.
- (10) الأتان: الأنثى من الحمير. والثلة: الجماعة من الغنم. تنفي: تأكل وتسقط ما يثني من الطلح. النهس: الأكل.
- (11) الأوفضة: ج وفضة وهي الجعاب. أقيدح: تصغير قدح وهي السهم الصغير. المرخ: شجر ينبت بالحجاز.
- (12) ولاج: دخال كثير الدخول. الورس: الزعفران.



فأقول بل ولاج أخبيرة	وعلى الإمام وموضع الكرسي <sup>(1)</sup>
فتقول بل ملاً الجفان إلى	أصبارهن وصريرة غبس <sup>(2)</sup>
فأقول تأتيك الفصال	ولا تأتيك إلا ليلة الخميس <sup>(3)</sup>
فتقول إن الحي أنكحني	منهم ربيع الرأي والحدس <sup>(4)</sup>
فأقول إن الحي أعجبهم	دهم تساق كجدة الغرس <sup>(5)</sup>
فتقول إنك قد صدقت	فما يلقى لنا مثلاً في الإنس <sup>(6)</sup>
فأقول أنت من النساء ولا	يقبلن إلا خطة الوكس <sup>(7)</sup>

يبدأ الشاعر قصيدته بطرح تساؤل: "لمن الديار؟" وهو ليس تساؤلاً حقيقياً وإنما تساؤل إنكاري قصد منه الإشارة إلى تغير ملامح المكان وعفائه. ويمثل التساؤل الذي بدأ به الشاعر التيه والضياح أمام الإجابة، فهو ليس بحاجة إلى إجابة لفظية من السامع - إن كان هناك أحد مع الشاعر - وإنما بحاجة إلى إثبات الوجود للذات، والمجتمع أمام المجهول (الأطلال) التي تمثل الماضي والذكرى والقرار.

لقد حلّ الخراب والدمار وأصبحت الأطلال دارة، ومنظر هذا المكان اليوم ليس كيوم أمس. ومن هنا يبدأ الشاعر بالإشارة إلى فاعلية الزمن في تغير ملامح المكان، فالعفاء يزايد بفعل الزمن، وهذا يؤكد أن الزمن أداة سلبية بالنسبة للشاعر.

بدأ الشاعر حديثه عن مكان عام وهو الديار ثم انتقل إلى الحديث عما هو أقل عمومية (المنزل) مكان النزول، وما يلاحظ أنه نكر المنزل دون تحديد. فهل هذا التنكير

(1) على الإمام: مع الإمام. الكرسي: البعر والرماد.

(2) الأصبار: النواحي والخافات والجوانب. والواحد الصبر. الغبس: السود.

(3) ليلة الخميس: أن ترد الإبل الماء في كل أربع ليال وتصدر عنه في الليلة الخامسة.

(4) أنكحني: زوجني. الحدس: الفكر.

(5) الدهم: الخيل. الجدة: الطريقة. الغرس: النخل.

(6) فما يلقى: فما يوجد.

(7) الخطّة: الخصلة. الوكس: النقص.

لخدمة الغرض الموسيقى للبيت؟ أرى أن شاعراً كامراً القيس لا يصعب عليه البحث عن وزن صوتي كي يستقيم بيته، ولكن جاء هذا التنكير؛ ليؤكد العفاء وجهل الشاعر للمكان الذي كان أصلاً معروفاً لديه. ثم ينتقل بنا الشاعر إلى المكان المقصود وهو دار محبته فاطمة.

وحديث الشاعر عن الفناء يحمل نظرة إلى أجل الإنسان، فحياة الإنسان بداية لفنائه، فحال الإنسان كحال الأطلال والديار، فبعد أن كانت عامرة بأهلها مرّ عليها الزمان فأصبحت خراباً يباباً، وهكذا الإنسان يولد فيعيش وتمرّ عليه السنوات حتى ينقضي الأجل المحتوم. ومما يلاحظ في إشارات الشعراء إلى أن دمار الأطلال يمثل دمار الإنسان نفسه؛ لأنّ الأطلال لا يصيبها العفاء إلا بعد أن يهجرها الإنسان.

والتغير الذي حلّ بالمكان يتنقل حتى يصيب نفس الشاعر، فالناظر إليها يتذكر حالها قبل دروسها، ويقارن بين حالها في الماضي وحالها اليوم. فهي اليوم ليست إلا حجارة ماثلة لا تسمع ولا تجيب. لقد استجابت نفس الشاعر للمكان وأصيبت بما أصيب به المكان من حزن.

ويتساءل امرؤ القيس مرة أخرى تساؤلاً مجازياً: "كيف الوقوف بمنزلٍ خلق؟" والغرض من هذا التساؤل هو التهكم. قد يقصد الشاعر من هذا التساؤل التهكم من الدنيا وذمّها. فقد نظر بحكمة وبصيرة فوجد أن الدنيا لا تستحق المعاناة والمكابدة فألقى تساؤله، ونحن نعرف بأنّ الشاعر قد حُرّم من ملك أبيه وهو صغير وفقد محبته، ثم فقد أباه.

لقد بدا في هذه الأبيات الارتباط الوثيق بين المحبوبة والأطلال، فقد بدأت الديار تخرب بعد الرحيل وأصبحت عافيةً يباباً. وذلك عائداً إلى أن وجود الإنسان يمنع التهدم، فإن رحل الإنسان وهجر يبدأ التهدم والعفاء. فالإنسان فاعل في إيجاد الحضارة وتطورها.

فعند غياب فاطمة وقومها عن المكان يبدأ العفاء، فلهذا الرحيل أثر، سواء على الأرض أم على نفس الشاعر. فنفسه مليئة بالحزن لما رآه من منظرٍ مذهل لديار المحبوبة بعد أن رحلت. وتضيف كلمة (تيم) المضعفة دلالة نفسية قوية على الجوّ العام للقصيدة نتيجة الرحيل، ومما يلاحظ على المقطع الطلليّ خلوه من الفرح.

ويبقى التساؤل الذي يثير التفكير: هل هذه المرأة حقاً تمثل الخصب كما رأى بعض أصحاب المنهج الأسطوري؟ أرى أن المرأة لا تمثل الخصب وحدها، وإنما يكون ذلك إلى جانب قومها الذين رحلوا معها. لأن وجود القوم في الديار بناءً لها. إلى جانب أن الماء والكلاء هو داعٍ للرحيل من الديار. في أغلب الأحيان.

من عناصر المكان التي يشير إليها امرؤ القيس الجنادل الخرس، لعله بذلك يشير إلى وجود الأصنام التي كانوا يعبدونها، ويدركون تماماً أنها حجارة صماء لا تضر ولا تنفع. فحال الحجارة التي يقفون عليها كحال آلهتهم التي يعبدونها.

فبذلك تحمل الأطلال رمزاً كبيراً متهدماً يشير إلى تهديم الإنسان، وبنائها أنموذج مكتمل لوجود الإنسان وبقائه، وقد أشار الشاعر إلى التهديم باستخدام الصفات التي توضح ذلك، فلم يكتفِ بقوله: "منزل خلق"، وإنما أضاف أن من عناصر المكان الحجارة الخرس.

ومن الإشارات التاريخية التي تحملها هذه المقدمة، التهديم الذي كان يحصل في المكان نتيجة شح المياه، مما يسفر عنه رحيل القوم من مكانهم، وهذا دأب العرب في مرحلة ما قبل الإسلام.

وتصوير الديار عافية إيماء من الشاعر بأن الوقوف على أطلال الحبيبة الراحلة كان يقوم به الشاعر أو المحب بعد رحيل محبوبته، مما يؤدي إلى تذكّر الأيام الماضية التي قضاها الشاعر مع المحبوبة، فتثير هذه الذكريات نفس الشاعر فتجهش بالبكاء ويبدأ بالتساؤل....

وبعد الهزة النفسية التي تحدثها الأطلال ومنظرها الخرب يصف الشاعر ذكرياته مع المحبوبة. فيبين أنها إن صدت عنه سيصاب بالحزن. وما إن يجتمع بها إلا ويلهوها، ويجالسها، ويقبلها. ونلاحظ في ذلك خيطاً نفسياً إيجابياً فبدأ بتذكر الأيام التي كان يجتمع بها مع المحبوبة، والذكرى الجميلة تثير مشاعر الفرح في المرء. وفي هذا إشارة إلى ما كان عليه الجاهليون من حب للمرأة والتغني بها، والاجتماع معها.

وبعد هذه المقدمة الطليّة، وما حملته من إشارات إلى رغبة الإنسان في الخلود والبقاء، إلى جانب أثرها على نفس الشاعر، ينتقل بنا إلى حوارٍ دار بينه وبين المحبوبة، وقد

استحوذ هذا الحوار على ثمانية عشر بيتًا، أي ما يقارب الثمانين بالمائة من مجموع أبيات القصيدة، ولعل ذلك عائدًا إلى أهمية الحوار.

لقد جعل امرؤ القيس هذه اللوحة الشعرية ذات مضمونين، الأول: ذكر عيوب زوجها أو قيمها، والآخر: لوصفها. وكلاهما عائدٌ إلى التغزل بها. وهذا هو الموضوع الرئيس للقصيدة.

بدأ امرؤ القيس اللوحة بأن عاب زوج المحبوبة؛ فكرهت ذلك، وقالت إن هذا الكلام لا يصدر إلا ممن أصابه الجنون، فينفي امرؤ القيس ذلك بأنه ليس جنونًا، بل إن زوجها لا يستحقها. وذكر الجنون يحمل إشارة إلى وجود عالم الجن الذي ذكر كثيرًا في الشعر العربي الجاهلي. وهذا بعد أسطوري ارتبط بمعتقدات الجاهليين.

ويتضح من ذلك أن الشاعر يقصد توظيف بعد اجتماعي سلبى وهو تتبع عيوب الناس، وهذه عادة مقتها المجتمع، ثم جاء الإسلام وحرّمها. ويدل غضب فاطمة عند ذكر امرئ القيس زوجها بسوء على وفاء المرأة العربية لزوجها، ويلمس ذلك كثيرًا في الثقافة العربية القديمة والحديثة.

ويستمر امرؤ القيس بذكر عيوب الرجل، فهو جبان، ومصدر شؤم، وليس وراءه قوم، وراع لنوق وأغنام قليلة، ولا يملك شجاعة لحمل سيف، ولا يدخل إلا من مواضع النساء. ثم ترد فاطمة هذه الصفات عن زوجها فتدحض الجن بالشجاعة، والخوف بالإقدام والقيادة، وقدرته على حمل السيوف التي تبقى آثارًا على العدو.

ثم ينتقل إلى ذكر صفات حسننها، فهي امرأة حسنة تستحق أن يتزوجها رجل كريم، لأنها امرأة لا نقص في كماها.

ومما يلاحظ على الأسلوب الفني للشاعر أنه عمد إلى التكرار اللفظي في حوارهِ؛ كي يؤكد أن هذه صفاتُ حسننها كما يرى هو.

إن استطراد الشاعر في ذكر عيوب زوج المحبوبة، ثم ذكر صفاتها الحسنة، يعمق إحساسه بحبه لها، فما زال قلب الشاعر مرتبطًا بها مما دعاه إلى ذكر ذلك. وما يؤكد حضور



المحوبة في ذاته أنه يؤكد عدم استحقاق زوجها لها، وكأنه يريد أن يقول بأن الذي يستحق الزواج منك هو أنا لا زوجك.

لقد أراد الشاعر من هذا الربط بيان العلاقة بين المكان الذي وقف عليه، وأثره على نفسه، فما أصابه عند الوقوف من استهجان للمكان مرتبط بالتأثر بهذا المكان وأهله الظاعنين، فالمكان الخرب انعكس على نفس الشاعر.

فمن هنا تتبدى أهمية الأطلال في القصيدة العربية، فلم تكن مجرد تقليد سار عليه الشعراء، وإنما هي إبداع دأب عليه الشعراء ووظفوا خلاله تجاربهم في الحياة والواقع، وعبروا خلاله عما في نفوسهم، مستمدين ثقافتهم الإبداعية من بيئتهم.

ثانياً: قال سلامة بن جندل<sup>(1)</sup>: (البحر الطويل)

لَمَنْ طَلَّ مِثْلُ الْكِتَابِ الْمُنْمِقِ	خَلَا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلْبِ فَمُطْرِقِ <sup>(2)</sup>
أَكْبَ عَلَيْهِ كَاتِبٌ يَدَوَاتِهِ	وَحَادِثُهُ فِي الْعَيْنِ جِدَّةٌ مُهْرَقِ <sup>(3)</sup>
لَأَسْمَاءَ إِذْ تَهْوَى وَصَالِكَ، إِنَّهَا	كَذِي جِدَّةٍ مِنْ وَحْشٍ صَاحَةٍ مُرْشِقِ <sup>(4)</sup>
لَهُ بِقِرَانِ الصُّلْبِ بَقْلٌ يُلْسُهُ	وإن يَتَقَدَّمَ بِالْكَادِكِ يَأْتِقِ <sup>(5)</sup>
وَقَفْتُ بِهَا مَا إِنْ تُبَيِّنُ لِسَائِلِ	وَهَلْ تُفَقِّهُ الصَّمُّ الْخَوَالِدُ مَنْطِقِي <sup>(6)</sup>
فَبِتُّ كَأَنَّ الْكَاسَ طَالَ اعْتِيَادُهَا	عَلِيَّ بِصَافٍ مِنْ رَحِيقِ مُرَوِّقِ <sup>(7)</sup>
كَرِيحٍ ذَكِيٍّ الْمَسْكِ بِاللَّيْلِ رِيحُهُ	يُصَفِّقُ فِي لِإِبْرِيقِ جَعْدٍ مُنْطَقِ <sup>(1)</sup>

(1) ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين قباوة، ص ص 153-184.

(2) منمق: موشى ومحسن. الصليب ومطرقي: موضعان.

(3) حادته: جديده. حادته في العين: أي حادث ذلك الرسم كأنه جدّة كتاب. مهرق: صحيفة.

(4) المرشق: الظبية المأداة عنقها. الجدة: الخطّة في ظهر الحمار. صاحة: هضبتان عظيمتان لهما زيادة وأطراف.

(5) قران الصلب: موضع. بقل: نبات. اللس: الأخذ باللسان. الكادك: رواب لينة. يأتق: يصيب شيئاً يعجبه.

(6) ما إن تبين: لا تبدي بياناً. الصم الخوالد: آثار الديار الباقية.

(7) اعتيادها: أعيدت عليّ مرة أخرى. الرحيق: صفوة الخمر التي ليس فيها غش. مرّوق: مصفى.



وماذا تُبَكِّي مِنْ رُسُومٍ مُحِيلَةٍ  
 أَلَا هَلْ أَنتِ أُنْبَاؤُنَا أَهْلَ مَآرِبٍ  
 بَأْتَا مِنْعَنَا بِالْفُرُوقِ نِسَاءَنَا  
 تُبَلِّغُهُمْ عِيسُ الرِّكَّابِ وَشُومُهَا  
 وَمَوْقِفُنَا فِي غَيْرِ دَارِ ثِيَّةٍ  
 إِذَا مَا عَلَوْنَا ظَهَرَ نَشْرُ كَأَنَّمَا  
 مِنَ الْحُمُسِ إِذْ جَاءُوا إِلَيْنَا بِجَمْعِهِمْ  
 كَأَنَّ النِّعَامَ بَاضَ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ  
 ضَمَمْنَا عَلَيْهِمْ حَافَتَيْهِمْ بِصَادِقٍ  
 كَأَنَّ مُنَاخًا مِنْ قِيُونَ وَمَنْزِلًا  
 كَأَنَّهُمْ كَانُوا ظِبَاءَ بَصْفِصَفٍ  
 كَأَنَّ اخْتِلَاءَ الْمَشْرِفِيِّ رُؤُوسَهُمْ

خَلَاءٍ كَسَحَقِ الْيَمْنَةِ الْمُتَمَزِّقِ<sup>(2)</sup>  
 كَمَا قَدْ أَتَتْ أَهْلَ الدَّبَا وَالْخَوَرْتِ<sup>(3)</sup>  
 وَلَحْنٌ قَتَلْنَا مِنْ أَتَانَا بِمُلْزَقِ<sup>(4)</sup>  
 فَرِيقِي مَعْدٍ: مِنْ تَهَامٍ وَمُعْرِقِ<sup>(5)</sup>  
 وَمَلْحَقُنَا بِالْعَارِضِ الْمُتَالِقِ<sup>(6)</sup>  
 عَلَى الْهَامِ مَنَا قَيْضُ بَيْضٍ مُفْلَقِ<sup>(7)</sup>  
 غَدَاةً لَقِينَاهُمْ بِجَاوَاءٍ فِيلِقِ<sup>(8)</sup>  
 يَنْهِي الْقِدَافِ أَوْ يَنْهِي مُحْفَقِ<sup>(9)</sup>  
 مِنَ الظُّلَعِ حَتَّى أَزْمَعُوا بِتَفْرِقِ<sup>(10)</sup>  
 بِحَيْثُ التَّقِينَا مِنْ أَكْفٍ وَأَسْوُقِ  
 أَفَاءَتِ عَلَيْهِمْ غَبِيَّةٌ ذَاتُ مَصْدَقِ<sup>(11)</sup>  
 هَوِيٌّ جَنْوَبٍ فِي يَيْسٍ مُحَرَّقِ<sup>(12)</sup>

- (1) ذكي: ساطع الرائحة. جعد: غلام خفيف. منطق: شدّ وسطه بنطاق. يُصَفَّق: يحول من إناء إلى إناء ليصفى.
- (2) عميلة: غاب عنها أهلها حولاً أو أحوالاً. خلاء: حالية. السحق: الثوب البالي. اليمنة: نوع من برود اليمن.
- (3) أنباؤنا: أخبارنا. مارب: موضع بلقيس باليمن. الدبا: سوق من أسواق العرب بعمان. الخورتق: نهر في أرض الكوفة، أو قصر للنعمان بناء سنمار في الحيرة.
- (4) منعنا: حفظناهم من السي. الفروق: يوم من أيام العرب. ملزق: أرض.
- (5) الركاب: اسم جمع مفردة الراحلة بمعنى الناقة. العيس: البيض تخلطها حمرة. الشوم: السود. معرق: يأتي العراق أو يكون به.
- (6) ثيئة: مكث وتلبث. العارض: الجيش. متالق: يبرق ويضيء.
- (7) النشز: ما غلظ من الأرض وارتفع. قبض: قشر البيض.
- (8) الخمس: من قريش ومن خزاعة ومن بني عامر وكنانة وسَمَوْا حساً لأنهم كانوا لا يلقطون البحر، ولا يسلوون السم، ولا يدخلون البيوت إلا من أبوابها، ولا يطوفون بالبيت عراً. جاواء: كتيبة في لونها سواد. فيلق: عظيمة.
- (9) النهي: الغدير. القداف: موضع في ديار بني سعد. مخفق: رمل في ديار بين سعد.
- (10) صادق: صلب. أزمعوا: عزموا.
- (11) الصفصف: ما استوى من الأرض ولا رمل فيه. أفاءت: رجعت. غبية: دفعة من المطر. مُصْدَق: شدة.
- (12) الاختلاء: الانتساف والقطع والتفريق. المشرفي: السيوف المنسوبة إلى المشارف. هوي جنوب: سقوط رياح الجنوب. ييس: ما يس من العشب والبقول.

لَدُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُمْ  
وَمُسْتَوْعِبٍ فِي الْجَرِيِّ فَضْلَ عِنَانِهِ  
فَالْقُوا لَنَا أَرْسَانَ كُلِّ نَجِيَّةٍ  
مُدَاخَلَةٍ مِنْ نَسِجِ دَاوُدَ سَكَّهَا  
فَمَنْ يَكُ ذَا ثَوْبٍ ثُلَّةٍ رِمَاخُنَا  
وَمَنْ يَدْعُوا فِينَا يُعَاشُ بَيْتُسَةٍ  
وَأُمُّ بُجَيْرٍ فِي تَمَارِسٍ يَتَنَاسَا  
تَرْكْنَا بُجَيْرًا حَيْثُ أَزْحَفَ جَدُّهُ  
وَلَوْ لَا سَوَادُ اللَّيْلِ مَا أَبَّ عَامُرُ  
بِضْرَبٍ تَظَلَّ الطَّيْرُ فِيهِ جَوَانِحَا  
فَعِزَّتُنَا لَيْسَتْ بِشَيْعِبٍ بِحَرَّةٍ  
يُقَمِّصُ بِالْبُوصِيِّ فِيهِ غَوَارِبُ  
وَمَجْدُ مَعْدٍ كَانَ فَوْقَ عَلَايَةِ

وَلَمْ يَنْجُ إِلَّا كُلُّ جَرْدَاءٍ خَيْفَقٍ<sup>(1)</sup>  
كَمَرِ الْغَزَالِ الشَّادِنِ الْمُتَطَلِّقِ<sup>(2)</sup>  
وَسَابِغَةٍ كَأَنَّهُمَا مَسْنُ خِرْنَبِقٍ<sup>(3)</sup>  
كَحَبِ الْجَنَى مِنْ أِبْلَمٍ مُتَقَلِّقٍ<sup>(4)</sup>  
وَمَنْ يَكُ عُرْيَانًا يُوَاتِلُ فَيْسَبِقٍ<sup>(5)</sup>  
وَمَنْ لَا يُغَالُوا بِالرَّغَائِبِ تُعْتَبِقُ<sup>(6)</sup>  
مَتَى تَأْتِيهَا الْأَنْبَاءُ تُخْمَشُ وَتُخْلِقُ<sup>(7)</sup>  
وَفِينَا فِرَاسٌ عَانِيَا غَيْرَ مُطَلِّقٍ<sup>(8)</sup>  
إِلَى جَعْفَرٍ سِرْبَالَهُ لَمْ يُحْرِقُ<sup>(9)</sup>  
وَطَعْنٍ كَأَفْوَاهِ الْمَزَادِ الْمُفْتَقِ<sup>(10)</sup>  
وَلَكِنَّهَا بَخْرٌ بِصَخْرَاءَ فَيَهَقُ<sup>(11)</sup>  
مَتَى مَا يَخْضُنَهَا مَاهِرُ اللَّجِّ يَغْرِقُ<sup>(12)</sup>  
سَبَقْنَا بِهِ إِذْ يَرْتَقُونَ وَتُرْتَقِي<sup>(13)</sup>

(1) جرداء: فرس خفيفة الشعر. خيفق: سريعة.

(2) مستوعب: يستوفي جريه عنانه. المتطلق: السريع. الشادين: الذي قد قوي.

(3) القوا لنا: خلوا لنا. سابغة: درع. الخرنق: ولد الأرنب.

(4) سَكَّهَا: مسمارها. الجنى: الشجر. أبلم: ج أبلمة وهو النبت.

(5) ذا ثوب: كناية عن حمل السلاح. عريان: كناية عن التجرد من السلاح. يواتل: يسرع في طلب النجاة.

(6) بيتسة: من البؤس.

(7) أم بجير: أم الشاعر. التمارس: التضارب في الحرب. تخمش: أي تخمش وجهها. وتخلق: تخلق شعرها.

(8) أزحف جدّه: أعيا حظه. عاني: أسير.

(9) أب: رجع. سرباله: قميصه.

(10) جوانح: دوان من الأرض. المزاد: وعاء الماء إذا كان من أديمين يضم أحدهما إلى الآخر.

(11) الشعب: شق أو طريق في جبل. فيهق: واسعة.

(12) يقمص: ينزي أي يرفعها ويخفضها. البوصي: الزورق. غواربه: أعاليه وأمواجه. ماهر: سابع. اللج: ج لجة.

(13) المجد: كثرة الشرف. معد: جد عرب الشمال. علاية: المرتفع من الأرض.

إذا الهندوانياتُ كُنَّ عُصِينَا  
 نُجَلِّي مِصَاعًا بِالسُّيُوفِ وَجُوهَنَا  
 فَخَرْتُمْ عَلَيْنَا أَنْ قَتَلْتُمْ فِئَاوَارِسًا  
 عَجَلْتُمْ عَلَيْنَا حِجَّتَيْنِ عَلَيْكُمُ  
 هُوَ الْكَاسِرُ الْعَظَمَ الْأَمِينَ وَمَا يَشَأُ  
 هُوَ الْمَذْخِلُ النُّعْمَانَ بَيْنًا سَمَاوَهُ  
 وَبَعْدَ مُصَابِ الْمَزْنِ كَانَ يَسُوسُهُ  
 لَهُ فَخْمَةٌ ذَفَرَاءُ تُنْفِي عَدُوَّهُ  
 بِهَا نَتَايَا كُلِّ شَأْنٍ وَمَفْرِقُ<sup>(1)</sup>  
 إِذَا اعْتَفَرَتْ أَقْدَامُنَا عِنْدَ مَازِقِ<sup>(2)</sup>  
 وَقَوْلُ فِرَاسٍ هَاجَ فِعْلِي وَمَنْطِقِي  
 وَمَا يَشَأُ الرَّحْمَنُ يَعْقِدُ وَيُطْلِقُ<sup>(3)</sup>  
 مِنَ الْأَمْرِ يَجْمَعُ يَنْتَهُ وَيُفَرِّقُ<sup>(4)</sup>  
 نُحَوِّرُ الْفُيُُولَ بَعْدَ بَيْتِ مُسَرْدَقِ<sup>(5)</sup>  
 وَمَالٍ مَعْدٌ بَعْدَ مَالٍ مُحَرَّقِ<sup>(6)</sup>  
 كَمَنْكِبِ ضَاخٍ مِنْ عَمَايَةِ مُشْرِقِ<sup>(7)</sup>

لقد تميّزت الحياة العربية الجاهلية بالفروسية والدود عن المرأة والدفاع عن الحمى،  
 وتشكل الحروب ميداناً من ميادين إظهار الذات أو الجماعة عند الجاهليين (الفخر). وقد  
 حظي الشعر آنذاك بمنزلة عالية في الفخر بين القبائل. وتمثل قصيدة سلامة بن جندل مثلاً  
 واضحاً على الفخر. وتشكل هذه القصيدة من لوحتين: الأولى: اللوحة الطللية، والأخرى:  
 موضوع القصيدة الرئيس وهو الفخر.

(1) الهندوانيات: ج الهندواني وهو السيف المنسوب إلى الهند. نتايا: نتعمد ونقصد. شأن: شعب الرأس.

(2) اعتفرت: اغبرت. مازق: مضيق. المصاع: المجالاة بالسيف.

(3) حجتين: ستين.

(4) الأمين: القوي.

(5) مسردق: له سرادق.

(6) المزن: السحاب الماطر. مصاب المزن: مكان نزول المطر. محرق: لقب عمرو بن اللخمي.

(7) فخمة: كتيبة ضخمة. ذفراء: سهكة من ريح الحديد. ضاخ: ما برز من الشمس. عماية: جبل.

## لوحة الطلل:

يفتح سلامة بن جندل لوحته باستفهام مجازي: "لمن طلل؟" وهذا الاستفهام يشير إلى أن هذه الديار قد تغيرت عما كانت عليه حال عهده بها. ويمثل هذا الاستفهام عدم المعرفة وكأن الشاعر غريب عن الديار وجديد العهد بها.

الطلل عفا بفعل الزمن فهو خالٍ من أهله وبدا بأنه طلل سلمي بفعل الزمن يبعث على التوجع والألم، ولكن الشاعر لا يريد هذا والدليل على ذلك ما بثه من عناصر في هذا الطلل، منها: عنصر الكتاب المنمق بفعل كاتب وأدواته (هنا العمل)، وعنصر الظبية شبيه أسماء فهي ظبية نشيطة جميلة مكتنزة باللحم والشحم؛ فتسر الناظرين (هنا الحركة والنشاط والجمال). طلل تقادم عهده بفعل الزمن، وطلل خالٍ وبالٍ ورث كالثوب اليماني الممزق. إذن الأطلال مجهولة المعالم، ومع ذلك يقدم لها صورة ذات إحياءات واقعية وأسطورية تغنى بها الجاهليون وعاشوها حتى أصبحت جزءاً من حياتهم، سواء أكانوا يلمسون ذلك أم لم يشعروا به.

شبه سلامة بن جندل الأطلال بالكتاب المحسن المزركش، الذي خطه كاتب بدواته، وإذا نظر المرء إلى هذه الكتابة حسب أنه صحيفة جديدة حديثة الكتابة. لقد أعطى الشاعر الصحيفة صفة الجدة، وهذا يدل على التغير الذي حلّ بالمكان (ديار المحبوبة). ويبدو أن الشاعر ركّز على التغير، إذ ظهر بدايةً على المكان ثم على الصحيفة؛ لينعكس على ذات الشاعر.

وحتى يتعمق الشعور الحقيقي بالطلل وقيمه بالنسبة للجاهلي، يتقل الشاعر من الطلل السلي إلى الطلل الإيجابي، فبعد أن ظهر الطلل متغير العالم تبدأ بعد ذلك علامات الوضوح، فالاستفهام الذي بدئ به البيت الأول يرتبط بطيف المحبوبة (أسماء) التي تظهر في البيت الثالث.

كذي جدّة من وحشٍ صاحةٍ مُرشقٍ

لأسماءٍ إذ تهوى وصالك، إنها



لقد وصف المحبوبة بهاوية له إذ تهوى وصالك، وقد شبّه المحبوبة بالأتان الرشيقة التي يكثر وجودها في (صاحّة). على الرغم أنّ المحبوبة رحلت إلا أنّ الشاعر يحسّ بحاجة إليها، فقد وصفها بالطيبة التي تمدّ عنقها لتنظر، ومن المؤكّد أنّه قصد أنّها تمدّ عنقها لتنظر إليه. فالعلاقة التي أقامها الشاعر بين الأطلال والمحبوبة تدلّ على عمق العلاقة بينهما، وتشير إلى إحساس الشاعر ومدى شوقه لمحبوته أسماء. إلى جانب أنّ إظهار العنق في الشعر أبين لجمال المرأة، وغالبًا ما تمدّ الأتان عنقها عند الأكل والشرب.

مارس الشاعر فعلاً طقسياً لا شعورياً وهو الوقوف على الأطلال - المكان المتهدّم - وكأنّ هذا الوقوف يمثل وقوفاً على قبر عزيز، فسأل الشاعر المكان، وخاطبه، لكن لم يجبه. وقد عبّر الشاعر عن ذلك بأسلوب الاستفهام الاستنكاري: "وهل تفقه الصمّ الخوالدُ منطقي؟" ويمثّل هذا الصمّ المكاني صورة من صور ذهول المجتمع أمام الفناء والدمار، فمع أنّ الشاعر يتكلم بضمير المتكلّم (الأنّا) إلا أنّه لا يمثل نفسه فحسب، وإنّما هو مثالٌ وأنموذجٌ للمجتمع الذي يعيشه. فهذا الوقوف فعل طقسي جماعي اعتاد عليه المجتمع الجاهلي. ونتيجة لذلك الوقوف السلبي ينتقل التهدم من المكان إلى الذات. فالأنّا الواقفة والسائلة تُصاب بالذهول بسبب الحزن الذي اعتلاه نتيجة هذا الوقوف أمام الطلل. حتى أنّه لا يعي ما حوله فحاله كحال رجلٍ مخمورٍ، ارتوى من خمر مصفاة، لها رائحة ذكيّة تجعله غريباً عما حوله.

وتأتي الإشارة إلى الخمرة لما عُرف عن شيوعها عند الكثير من الجاهليين، فهي من عادات اللّهُو المحببة عندهم إلى جانب التشبّب بالنساء.

واعتنى الشاعر بتحديد المكان، فذكر الصليب ومطرق؛ ولهذا الذكر دلالات في نفس الشاعر، أولاها: الإشارة إلى مكانٍ حقيقيّ - إن كانت الوقفة حقيقية - وثانيها: أنّ الشاعر قد يخشى ضياع معالم هذا المكان وعدم معرفته في المستقبل، مما جعله يذكر هذه الأماكن كي تبقى خالدة في أدبه، فالشاعر يدرك أنّ الإنسان سيموت ويفنى كما فني صاحب المكان، فيعتمد على تخليد ما يشير إلى الإنسان. والفن والأدب من أهم موجودات الحضارات الفانية.



ولم يقتصر الحال على ذكر المكان، وإنما تعداه إلى ذكر صفاته فهو مكانٌ متغيّر العالم، صورته كصورة الكتاب. وفي هذا إشارةً إلى معرفة الجاهليين بالكتابة والقراءة؛ لأن ذكر أدوات الكتابة، والإشارة إلى عملية الكتابة يدلّ على أنّهم كانوا يعرفون الكتابة والقراءة - ولعلّ بذلك ردّ على مَنْ يدّعون أميّة العرب الجاهليين - .

والكتابة تشير إلى ممارسات الجاهليين من نقوشٍ وكتابات كانت تتم على قبور الموتى، وفي ذلك ربطٌ بين الموتى الذين هم في القبور وبين أهل هذه الديار الذين أصبحوا بمنزلة الموتى. واستعمل للكتابة لفظة (مهرق) وهي صحيفة تحمل طابعاً قدسياً في الشعر الجاهليّ.

والبكاء فقد بالغ به الشاعر بدليل التضعيف في الفعل ( تبكّي )، فطول التأمل في الديار التي هجرها أهلها حتى بدت كالثوب البالي جعل الشاعر ينهمر بالبكاء عليها. وهذا البكاء ليس بكاءً على المكان المتهدم، وإنما بكاءً على مصير الإنسان. فبصيرة الشاعر واستقراؤه لأحوال السابقين جعلته يتيقن بأنّه سيفنى، وسبب هذا الزوال والفناء هو القدر المحتوم من الله - سبحانه وتعالى - لكن لم البكاء؟

إن ظاهر النص يشير إلى حزن الشاعر على أهل الديار. وسبب رحيل أهل الديار هو الجذب فقد ذهبوا يبحثون عن الماء والكلأ. فهذا البكاء إشارةً إلى الجذب والقحط اللذين حلا على المكان. وإن استمرت فاعلية الجذب بفعل الزمن سيتهدد الخطر الناس جميعاً، فهو دليلٌ على الفناء الذي بدأ بالرحلة والتنقل.

وهكذا، فقد وضّح أنّ الرحلة التي تقوم بها القبيلة هي الأساس في الوقوف على الطلل، والاستوقاف، والبكاء والاستبكاء، يعبر بها الشاعر عن حنينه إلى الماضي البعيد، فيربطه بالحاضر؛ فتثور نفسه للذكريات السابقة التي عاشها، وقد كانت تمثّل جانب الفرح في حياة الشاعر ونفسه آنذاك.

والمرأة التي وقف الشاعر على ذكرها في مقدمته الطللية فهي المثير الرئيس لحالة الشاعر، وهي الداعي لشعوره باليأس، أو الحزن على الماضي. وقد مثلت المرأة محور المقدمة الطللية. فالوقوف على الطلل لم يأتِ إلا طلباً للمرأة الطاعنة التي رحلت بعد أن أقفر المكان،

وقد شبهها - كما أشرت سابقاً - بالظبية وهذا يتوافق مع افتراض أن المرأة صورة من صور الخصب فهي التي تتوالد وتتناسل، وشبهها الشاعر بكائن يتوالد ويتناسل. ومن صور الخصب التي بدت في المقدمة إلى جانب المرأة والظبية، نجد النباتات التي أنبتت على الدكادك.

لقد جاءت أبيات المقدمة الطللية وحدة واحدة، فكل بيت يفسر ما قبله، وقد تفاعلت الألفاظ، فالأطلال كالكتاب واختار الشاعر ألفاظاً تدل على الكتابة، مثل: الكتاب، المنق، كاتب، دواة، مهرق. أما المحبوبة فهي كالغزال، ومن التعابير التي تجمل صورة الغزال: ذي جدة، وحش، مرشق، يلس. والفعل يلس يحمل دلالة جميلة تمنحه جمالاً يكثف معنى الخصوبة. وقد أعطى للخمرة صفات تتميز بها: كطول الاعتقاد، والصفاء، والرحيق، وذكي المسك، والتصفيق. ولهذا التكثيف إضاءة على النص وقيمة معنوية، إلى جانب أثره على نفس الشاعر، من تعميق معاني الحزن التي ألت به حال وقوفه على الطلل.

وتحمل الصورة الفنية التي يشكلها الشاعر بعداً بلاغياً يؤكد سعة المقدمة الطللية، واستيعابها للتفسيرات المتعددة. فقد شبه الطلل بالكتاب المحسن دلالة على أن الأطلال وإن كانت تظهر بصورة سلبية إلا أنها تستهوي الشاعر فيخفف عما في نفسه من ألم وقت وقوفه عليها. ثم يشبه أسماء بالظبية التي تخذ عنقها رغبة منها في البحث عنه والتواصل معه. فهي مجبرة على الرحيل ولم تتركه عن طيب نفس منها، بل غادرت الحي مع أهلها. ويصور الأطلال بتلك الصورة التقليدية التي شاعت بين الشعراء وهي الصمم، وعدم القدرة على الكلام، ثم يشبهها بالصحف المخطوطة.

وبعد هذا المقطع الطللي يقف الشاعر على اللوحة الثانية التي تشكل الموضوع الرئيس للقصيدة وهو الفخر:

يبدأ لوحته باستخدام أداة التنبيه ( ألا ) فكأنه يطلب من السامع التنبيه لما سيقوله، ثم تلا هذا التنبيه باستفهام مجازي قصد منه الإقرار. فيتساءل هل وصلت أنباؤنا إلى أهل مارب وأهل الدبا والخورنق. ليس المهم إن كانت وصلت الأنباء أم لا، ولكن المهم هو ما هو النبأ الذي يريد وصوله؟ إنه خبر مشاركتهم في يوم (الفروق) إذ شاركوا وقاتلوا لمنع

نسائهم وحمائهم، والذود عنها وعن ديارهم، وقد خاضوا المعركة ممتطين إبلًا مختلفة الألوان، دلالة على كثرتهم.

لقد أشار الشاعر إلى أنّ هناك وقائع كانت تدور بين العرب، منها يوم ( الفروق )، وهذه الإشارة تُكسب الشعر الصفة التاريخية. وبما أنّ الموضوع موضوع مدح فقد أكثر الشاعر من الحديث عما يرفع من قدره وقدر قومه من قتالٍ وفتكٍ بالأعداء، وهذا الأمر ليس مقتصرًا على قومه فحسب وإنما صفة يميّز بها العرب جميعًا.

اختار الشاعر الناقة كراحلة تستخدم في المعركة، ومن الممكن تفسير هذا الاستخدام ورده إلى الجانب الأسطوري المعهود عن الناقة، فقد ارتبطت الناقة في الأدب العربي ارتباطًا وثيقًا بناقة النبي صالح - عليه السلام - إلى جانب أهمية الناقة بالنسبة للإنسان العربي ودورها في حياته البدوية القائمة على التنقل والترحال وسط الصحراء؛ مما جعل لها شأنًا عظيمًا أوصلها إلى حد التأليه في بعض الأحيان.

ويستمر الشاعر في وصف المعركة فقد جاءتهم جيوش الأعداء بجموع كثيرة وقت الغداة، فالتقوا بقوم الشاعر، فدارت الحرب بينهم، حتى أصبح الأعداء لا يعرفون من أين تأتيهم السهام، فكانها بيض النعام يتهاوى فوق رؤوسهم. ويحمى وطيس المعركة فمن شدة هول ما لاقى الأعداء عزموا على الفرار من المعركة، فالنتيجة سلبية بالنسبة للعدو لقد ضربوا وطعنوا وقطعت أيديهم، وضمّ طرفا الجيش إلى بعضيهما.

يقدم الشاعر صورة لجيش العدو في المعركة فهم كالظباء التي كانت ترتع وتسرح في مكانٍ مستوٍ وهي مطمئنة وأمنة على نفسها، فداهمتها الأمطار الشديدة التي أفزعته، وقد كانت رؤوسهم تتهاوى كما يتهاوى الحشيش الذي تقطعه سيوف قوم الشاعر.

لقد استمر الخطر على جيش العدو حتى اشتدّ الظلام، فلم ينقذهم إلا الظلام، وفرار من كان صاحب فرسٍ سريعة العدو.

ويشير الشاعر إلى نتيجة المعركة فبعد أن هُزموا خلّوا وراءهم الخيل السريعة، والدروع التي سكّت على يد صانع ماهر. ويعمد الشاعر في هذا البيت إلى استخدام آلية التناص، مستحضرًا شخصية النبي داود - عليه السلام - للدلالة على جودة صنعها وقدمها.

مُدَاخِلَةٌ مِنْ نَسِجِ دَاوُدَ سَكَّهَا      كَحَبِّ الْجَنَى مِنْ أَبْلَمِ مُتَفَلَّقِ

ويستمر الشاعر في وصف حال الأعداء في المعركة وبعدها، فالمقاتل الذي يحمل سلاحاً ويصرّ على القتال نقاتله ونقتله، أمّا الذي يستسلم لنا فقد نجا. ويبيّن كيف يتعاملون مع الأسرى فإن كان ذليلاً لا مال ولا قيمة له يطلقون سراحه، أما الرئيس فلا بدّ من افتدائه أو يبقى في الأسر بيّوس وشقاء.

فَمَنْ يَكُ ذَا ثَوْبٍ تَنَلَهُ رِمَا حَنَا      وَمَنْ يَكُ غُرْبَانًا يَوَائِلُ فَيَسْبِقُ  
وَمَنْ يَدْعُوا فِينَا يُعَاشُ بَيْئَسَةً      وَمَنْ لَا يَغَالُوا بِالرَّغَائِبِ تُعْتَقُ

أما حال قوم الشاعر فيبيّن الشاعر هول الفجيعة على أمّه عندما سمعت مقتل ابنها بحيراً، فستحلق شعرها وتحمش وجهها؛ حزناً على فقد بحير وأسر فراس. يظهر هنا أثر العمق النفسي على القوم خاصة الأم، بسبب قتل ولدها، فقد قامت بفعل ساد في المجتمع الجاهليّ وهو حلق الشعر وخذش الوجه بالأظافر.

و يعود إلى الفخر القبليّ، فيؤكد أنّ مفاخر قومه كثيرة تملأ الصحارى والبحار، وهي ليست قليلة كمسائل الماء. وهذه صورة جميلة لفضائلهم فهي كالبحر في عطائه، الذي يتوسطه مركب، ترتفع الأمواج من حوله، ومفاخرهم تشبه هذه الأمواج المتلاطمة. وصوّر مجد قومه بأنّه فاق أمجاد العرب جميعاً.

ويعود إلى شجاعة قومه فيبيّن أنّه باستطاعتهم الانتصار على الأعداء دون سلاح، وإن قاتلوا بالسيوف فسيقاتلون وهم مرفوعو الرؤوس.

لقد أشار الشاعر إلى معارك وأيام شارك فيها العرب، انتصروا خلالها على أعدائهم فقتلوا، وأسروا، وهزموا.

وفي نهاية القصيدة إشارة إلى تسليم الشاعر بقدرة الله - عزّ وجلّ - فهو الفاعل لما يريد من الأفعال، فاقت قدرته كلّ شيء، ويبرز مثلاً على ذلك وهو قدرة الله إدخال

النعمان إلى بيت فيه فيول عند كسرى، بعد أن كان مسيطراً على القبائل العربيّة جميعاً يفعل ما يريد بها، دون أن يردّه أحد.

وهكذا، فإنّ سلامة بن جندل قد ربط موضوع آخر القصيدة بأولها؛ ليؤكد وحدة الموضوع في القصيدة العربيّة. فقد بدأ بالتعبير عن الخلاء والعفاء، ثم يختم القصيدة بالإشارة إلى نهاية النعمان الذي عُرِف عنه القوة والجبروت، فحاله كحال المكان الذي كان عامراً ثم أصبح خراباً بفناء أهله. وهذا يؤكد ربط الشاعر بين فناء الأهل وخراب المكان.





## الخاتمة

وأخيراً قبل طي أوراق هذه الدراسة لا بدّ من الإشارة إلى النتائج التي توصل إليها الباحث، وهي:

- إنّ المقدمة الطللية أرضٌ خصبةٌ تصلح للعديد من الدراسات، سواء الواقعية، أو النفسية، أو الأنثروبولوجية، أو البنيوية، أو الأسطورية، أو الجمالية الفنية.
- إنّ ارتباط المقدمة الطللية بالواقع الذي يعيشه الشاعر؛ جعل بعض النقاد يتناولون المقدمة الطللية ويفسّرونها تفسيراً واقعياً واجتماعياً. فقد استقى الشاعر من ذلك الواقع مادته الشعرية، إذ عبّر بشعره عن العادات والتقاليد السائدة في مجتمعه: كالعشق، والرحيل بسبب الجذب، والوقوف على ديار الطاعنين، واللهو، وذكر الأماكن التي كان يقف فيها الشاعر ويصفها، ويرسم معالمها.
- بإمكان الدارس تحليل نصوص المقدمة الطللية من خلال دراسة كل وحدة أدبية، والتركيز على فاعلية الزمن، إذ للزمن فاعلية واضحة في تغيير ملامح الديار التي أقفرت، ثم أصبحت ياباً، بعد أن كانت عامرة زاهرةً بساكنيها.
- تحمل المقدمة الطللية إشارةً إلى مصير الإنسان المحتوم، نظراً للدمار الذي أصاب المكان الذي هجره القوم وهذا منحى فلسفي سار عليه النقاد والشارحون في تناولهم للمقدمة الطللية.
- تمثل الأطلال وثيقة نفسية نستطيع من خلالها الوقوف على نفسية الشاعر وتفكيره، وحنينه؛ لأنّ النفس تصنع الأدب. وتبرزُ - هنا - مشاعر الحب والحزن، فالشاعر الحزين قد يشير إلى الموت، والشاعر السعيد قد يشير إلى الحياة؛ لأن الوقوف على الطلل رمزٌ من رموز الحياة ومردّ ذلك التلازم بين الحب والحياة في نفس الإنسان.
- يبقى التحليل الذي يكتنه أسرار هذه الإشارات هو التحليل التكاملي؛ لأنه يستطيع نقل فكر الشاعر وثقافته التي تشير إلى ثقافة مجتمعه.



## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر والمراجع:

1. ابن الأبرص، عبيد، ديوان عبيد، ت. شارلز لايل، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2.
2. أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، مصر، 1970، ط 2.
3. الأسدي، بشر ابن أبي خازم، ديوان بن أبي خازم الأسدي، عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.
4. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، ط 4
5. ———، روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1972.
6. الأعشى، ديوان الأعشى، عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان.
7. الإيادي، لقيط بن يعمر، ديوان لقيط، عبد المعين خان، دار الأمانة، لبنان، 1971.
8. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، 1980.
9. البناء، حسن، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1988.
10. ابن جندل، سلامة، ديوان سلامة ابن جندل، ت: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
11. الخطيئة، شرح ديوان الخطيئة، الطباع، عمر فاروق دار الأرقم، بيروت، لبنان.
12. الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط .

13. خشروم، عبد الرزاق، الغربية في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1982.
14. الخطيب، عماد علي، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 2002.
15. خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، 1981.
16. —، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
17. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي "دراسة بنيوية في الشعر"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1981.
18. —، كمال، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986.
19. الذبياني، النابغة، ديوان النابغة، فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان.
20. ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998.
21. الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، الأردن، 2007.
22. —، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985.
23. —، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1984.
24. ابن أبي سلمى، زهير، شعر زهير بن أبي سلمى، ت فخر الدين قباوة، صنعه الأعلام الشتتمري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.
25. سويدان، سامي، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.
26. أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمان، الأردن، 1987.
27. الشوري، مصطفى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1996.



28. الضبي، المفضل، ديوان المفضليات ، كارلوس يعقوب لايل مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت - لبنان ، 1920.
29. العامري، لييد ابن ربيعة، ديوان لييد بن ربيعة، عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، 1977.
30. ابن العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، يوسف الشتيمري، مطبعة برطرنند، فرنسا، 1900.
31. عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، مصر.
32. عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1976.
33. عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994.
34. عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
35. عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992.
36. غزوان، عدنان، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006.
37. — ، المراثاة الغزلية في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، العراق، 1974.
38. الغنوي، الطفيل، ديوان الطفيل الغنوي، ت أحمد، محمد عبد القادر.
39. فاغنر، إيفالدو، مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ت: موسى ربابعة، دار جرير، عمان، الأردن، 2008.
40. فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
41. فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986.

42. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977.
43. مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات "مقاربة سيمائية أثروبولوجية لنصوصها"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
44. المرقشيين، ديوان المرقشيين، ت كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان.
45. المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999.
46. ناصف، مصطفى، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية للكتاب، 1992.
47. ———، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، 1981، ط 2.
48. النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، بيروت، لبنان، 1969، ط 2.
49. ———، الشعر الجاهلي "منهج في دراسته وتقويمه"، الدار القومية، القاهرة، مصر.
50. اليشكري، الحارث ابن حلزة، ديوان الحارث بن حلزة، إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1991.
51. اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط 4، 1985.

#### ثانياً: المجلات:

1. براونه، فالتر، الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، حزيران، 1963.
2. الجادر، محمود، مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 6، العدد 2، 1988.
3. درابسة، عاطف، مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب، مجلة بيادر، العدد الثالث والأربعون، أبها، جمادى الأولى 1425.
4. الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي "بحث في التفسير الأسطوري"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع (6)، مج (2).

5. زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مج (3)، ع (3)، أبريل، 1981.
6. ستيتكيفيتش، سوزان، القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ترجمة: سعود الرحيلي، علامات، ج 18، م 5، ديسمبر 1995.
7. ———، القصيدة العربية وطقس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد الستون، ج 1، كانون الثاني 1985.
8. صالح، غيصر، مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع ' المقدمة الطللية أنموذجاً '، مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 1، 2007.
9. عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج (3)، ع (3)، 1981.
10. غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لييد دراسة تطبيقية.



















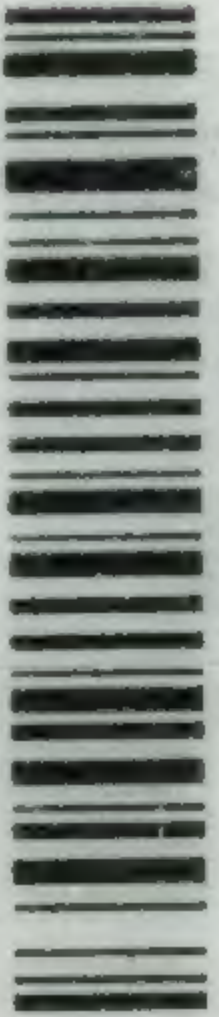




## من هذا الكتاب

إن الإقبال على طائفة من الظواهر التراثية أكثر من مرة مشقة لا تخلو من المتعة، فالظواهر تتحدانا وتظلّ تعلق بعقولنا، وكلّ واحدة منها تفتح معالم لا يستطيعها سواها، فالظواهر تخلق الأدوات، لذا جاءت المقدمة الطللية في دراسة زياد مقدادي، وهي دراسة لها حسناتها؛ لأن صاحبها كان عربياً في ألفاظه وأسلوبه، ولأنه استعان بالدراسات الحديثة التي تترد إلى مواكبته لعملية التحديث والتطوير في هذا المجال، إذ ناقش كثيراً من المناهج الحديثة التي فسّرت المقدمة الطللية، ولأنه أضفى الطرافة والأصالة على دراسته هذه، إذ حاول أن يجعل مسألة المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين مشكلة بحثية، وهذه المحاولة في حد ذاتها تعدّ من باب الأصالة، ولأنه أيضاً استطاع أن يسير مع مشكلة بحثه من بداية البحث إلى نهايته محلاً وواصفاً لآراء النقاد، وللشعر التطبيقي الذي نال اهتماماً بالفضاءات الدلالية ذات المستويات المتعددة؛ كالدلالة المعجمية، التي وقفت على اللغة ممثلة بأصواتها ومقاطعها ومدّها، وما تلبّسها من معان تكشف عن تجربة صاحب الشعر، وممثلة بالتراكيب سواء أكانت تنتمي إلى الجمل الاسمية أم إلى الجمل الفعلية، أم التراكيب الخبرية بأنواعها، أم التراكيب الإنشائية، والدلالة البلاغية ذات العناصر المتعددة الفاعلة، من تصريح وتلميح وترميز وانزياح، والدلالة الإيقاعية؛ الداخلية منها والخارجية، ممثلة بالوزن والقافية والروي، وممثلة بميدان الصورة الفنية بوصفها تسهم في إبداع الدلالة والمضمون.

Bibliotheca Alexandrina



1186836



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدئي - مقابل جوهرة القدس

تلفاكس : 065667211



عالم الكتب الحديث

Modern Book World

طباعة - نشر - توزيع

الأردن - اربد - شارع الجامعة

هاتف : +96227272272 - خلوي : 0795264363

فاكس : +96227269909

ص.ب 4369 - الرمز البريدي : 21110

almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com